REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

DR. HUBERT JANITSCHEK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG I/E.

XIII. Band.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1890.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichniss.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Litteraturbericht.

Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIII. Jahrhundert.

Von **Henry Thode**.

Guido von Siena und die toscanische Malerei des 13. Jahrhunderts [1]).

Es gab eine Zeit, in welcher bei den Forschungen über die »Anfänge der Malerei« in Toscana im 13. Jahrhundert die Stimmen der in Pisa und Siena einheimischen Gelehrten sich laut und nachdrücklich zur Ehre der Vaterstadt vernehmen liessen. Im Kampfe mit einer durch Vasari's Autorität geheiligten Tradition, welche der florentinischen Malerei nicht allein im 14., 15. und 16. Jahrhundert den Vorrang vor allen anderen Schulen zusprach, sondern die grosse nationale Kunst ganz eigentlich durch Cimabue in Florenz ihren frühesten Aufschwung nehmen liess, legten della Valle, Morrona und Rosini eine Lanze, jener für Siena, diese für Pisa ein, indem sie auf Künstler und Kunstwerke hinwiesen, welche lange vor Cimabue Neues, Bedeutendes geschaffen und damit den Weg auch den Florentinern gewiesen hätten. So rüstig, ja todesmuthig sie ihre Sache vertraten, so blieb der Sieg doch den Florentinern, die immer neue Kämpen ins Feld zu stellen wussten, während Jenen keine Nachfolger heranwuchsen. Ja von ganz unerwarteter Seite her, aus dem Süden Italiens, erfolgte plötzlich ein Angriff auf einen Besitz und Ruhmestitel, der bis dahin den Pisanern noch von keiner Seite streitig gemacht worden war. Man wollte ihnen die Kunst des Niccolò Pisano rauben, und die Gefahr wäre gross gewesen, hätten in diesem Falle nicht die Florentiner und ihre Bundesgenossen im Gefühl ihrer Verwandtschaft der Nachbarn sich angenommen und deren Sache zur eigenen gemacht. Aber das brüderliche Verständniss blieb hierauf beschränkt — die frühere Streitfrage war und blieb zu Gunsten von Florenz entschieden. Pisa behielt nur seinen Niccolò Pisano und dessen Schule,

---

[1]) Diese Abhandlung wurde im November 1888 der Redaction des Repertoriums eingesandt, konnte aber wegen Platzmangel nicht früher zum Druck gelangen. Der Verfasser zog es vor, sie (abgesehen von einigen Bemerkungen über die neuerdings in den Uffizien aufgestellten, in den Rahmen dieses Aufsatzes gehörenden Bilder) unverändert zu veröffentlichen und die Erwiderung auf eine inzwischen erschienene Schrift einem Nachtrage vorzubehalten.

Siena seine eigenartige Kunst des Trecento: von einer früheren Kunstrichtung im 13. Jahrhundert war nicht mehr oder nur noch mit mitleidigem Achselzucken die Rede. Den Pisanern wusste man ihren Giunta, der ihr Feldgeschrei gewesen war, in einem Lichte zu zeigen, das die Schwächen in schonungsloser Weise aufdeckte — und den Sienesern wurde der Glaube an ihren bewunderten Guido vollständig dadurch erschüttert, dass man bewies, sie seien schändlich durch die Behauptung, dass er im Anfang des Jahrhunderts gelebt und geschaffen habe, getäuscht worden, da er doch erst in den letzten Jahrzehnten desselben die Vaterstadt durch seine Thätigkeit beglückt habe. Die Schrift des hochverdienten Milanesi »über das wahre Alter Guido's«, die im Jahre 1859 erschien, war die letzte entscheidende That des Kampfes, und der Sieg ist unbezweifelt geblieben.

Wenn ich im Folgenden der jetzt allgemein gültigen Ansicht entgegentrete, so heisst das für mich so viel, als mit einer vereinzelten eigenen früheren Ansicht brechen, wie ich sie in meinem Buche über »Franz von Assisi« (S. 163) betreffs Guido's ausgesprochen habe — zugleich aber doch anknüpfen an die bereits dort niedergelegten Untersuchungen über die Malerei im 13. Jahrhundert und die allgemeinen Resultate derselben in ein helleres Licht rücken. Die neuesten Forschungen über Cimabue und dessen Beziehungen zur Sieneser Malerei, wie sie in Strzygowski's Buch: »Cimabue und Rom« zu finden sind, belehrten darüber, wie durchaus geboten eine wiederholte aufmerksame Prüfung der ältesten Gemälde von Siena, vor allen des Guido, sei. Die Anregung aber zu der genauen Untersuchung derselben sowie der Inschrift, die auf Guido's Madonnenbild sich befindet und von entscheidender Bedeutung ist, verdanke ich Professor Wickhoff, der mir seine Bedenken betreffs der jetzt allgemein üblichen Ergänzung jener Inschrift und seine Ueberzeugung, dass die Jahreszahl 1221 zu lesen sei, mittheilte.

Schon bei Besprechung jenes Buches in dieser Zeitschrift sah ich mich genöthigt, darauf hinzuweisen, dass es bei einer Beurtheilung des bekannten Madonnenbildes von S. Domenico in Siena, das seit Kurzem im grossen Saale des Palazzo publico aufgehängt ist, vor Allem darauf ankommt, die durch eine spätere Uebermalung hervorgebrachten Veränderungen zu berücksichtigen, da nur so irrige Folgerungen vermieden werden können. Hätte diese Uebermalung nicht dem Bilde einen wesentlich anderen Charakter aufgeprägt, ich zweifle, ob Milanesi mit solcher Bestimmtheit seine Entstehung in die zweite Hälfte des Jahrhunderts verlegt und so allgemeinen Beifall mit dieser Behauptung gefunden hätte.

Die grosse Verwandtschaft der Typen mit den Madonnenbildern Duccio's liess es ganz undenkbar erscheinen, dass Guido fünfzig Jahre vor diesem thätig gewesen sei. Dieses Dogma gewann allmählich eine derartige Befestigung, dass selbst Crowe und Cavalcaselle, welche doch betreffs der Uebermalung sich nicht täuschten, es versäumten, mit Hilfe jenes anderen dem Guido zugeschriebenen Bildes in der Akademie die Madonna nach ihrem ursprünglichen Aussehen sich zu reconstruiren und so zu bestimmteren Schlüssen auf die Eigenart Guido's zu gelangen. Und so blieb es denn bei Milanesi's

Annahme — und die letzte Consequenz zog Strzygowski, als er die grossen Unterschiede zwischen dem Bilde von S. Domenico und dem der Akademie aus einer künstlerischen, durch florentinischen Einfluss in der späteren Zeit bedingten Entwicklung zu erklären versuchte.

Dem gegenüber handelt es sich nun, soll die Discussion einen gedeihlichen Fortgang nehmen, vor Allem darum, das Gemälde einmal genau zu prüfen und festzustellen, welche Theile alt, welche übermalt sind.

Was zunächst ins Auge fällt, ist die grosse Verschiedenheit der Figuren im Giebelaufsatz: der Halbfiguren des segnenden Christus und zweier Engel, sowie der fliegenden Engel, die zu je dreien angeordnet, in den Zwickeln des Rahmens oberhalb der Maria anbetend zu sehen sind, einerseits und der Madonna mit dem Kinde andererseits. Weniger in der Gewandung, denn diese zeigt hier wie dort die byzantinischen Kunstwerken nachgebildeten feinen Goldfalten, die wie Sommerfäden sich über die Gewandflächen ausbreiten, als in den Köpfen.

Dort hölzern steife, mit starren Linien symmetrisch ornamental gezeichnete Züge, dickes perrrückenartig aufgesetztes Haar, eine trockene zähe Farbenbehandlung: bräunlicher Fleischton mit unvermittelt aufgesetzten weissen Lichtern — hier eine grosse Weichheit und Abrundung in den Umrissen, Feinfühligkeit in der Zeichnung, verschmolzene Modellirung des Incarnates.

Dort eine ausgesprochene Verwandtschaft mit der aus Miniaturen und Mosaiken des früheren Mittelalters uns wohlbekannten decorativ schematischen, vom byzantinischen Stile beeinflussten Kunst — hier die auffallendste Beziehung zu den Werken Duccio's. Es kann demnach nicht zweifelhaft sein, dass wir bei einer Beurtheilung des Gemäldes nach seinem ursprünglichen Stile von den Gestalten Christi und der Engel auszugehen und von der Madonna nur die Composition in Anschlag zu bringen haben, da die Gesichtstypen, die Hände und in gewissem Sinne auch die Gewandung eine Umwandlung erfahren haben. Betrachtet man nun aber den Aufsatz näher, so ergibt sich weiter, dass auch die beiden Engelsköpfe etwas übermalt sind, ohne dass hier doch der Charakter in dem Grade verändert wurde, wie bei der Madonna. In viel späterer Zeit endlich sind in sehr ungeschickter Weise die Engel im rechten Zwickel, die Hände der Madonna, Hände und Beine des Kindes übergangen worden.

Wollen wir eine Anschauung von dem Aussehen der Maria mit dem Kinde vor der Erneuerung gewinnen, so haben wir das seit lange mit Recht demselben Meister Guido zugeschriebene Madonnenbild in der Akademie, die Madonna in der Galerie zu Arezzo, die Strzygowski, zu dessen Ansicht ich mich nach wiederholter Prüfung bekenne, gleichfalls dem Guido zugeschrieben hat, endlich die neuerdings in den Uffizien (Nr. 5) aufgehängte kleinere Madonna, die unzweifelhaft von Guido ist, zum Vergleich heranzuziehen. Da finden wir zunächst den Thron seiner Gesammtanlage nach genau wiederkehrend: den breiten Sitz mit dem Kissen, die Lehne gebildet aus zwei mit gebogenem, oben ausgezacktem Querholz verbundenen Pfosten und verkleidet mit einem an dem Querholz befestigten, straff gespannten, gemusterten Tuche. (Nur die Täfelung mit zweifarbigem Holz am Sitze bezeichnet eine Eigenthümlichkeit des Bildes

von S. Domenico.) Die Haltung der Madonna, namentlich des Kopfes und des rechten Armes vor der Brust stimmt im Wesentlichen überein, so auch die Tracht: das charakteristische weisse, mit einer Borte versehene, auf die Schulter fallende Kopftuch, die fast rechtwinkligen grossen Falten des blauen Mantels am rechten Arm, das goldgestickte Untergewand mit dem doppelten Aermel (einem langen eng anliegenden und darüber einem etwas kürzeren und weiteren), das nur bis zu den Knieen reichende, durch ein breites Tuch gegürtete Gewand Christi, das von Marias linker Hand unter dem Kinde gehaltene weisse Tuch, dessen einer Zipfel gefältelt spitzig herabhängt. Endlich ist darauf hinzuweisen, dass auch die Heiligenscheine des übermalten Bildes ursprünglich, wie noch deutlich sichtbar ist, mit plastisch hervortretenden Buckeln besetzt waren. — Die Abweichungen bestehen vor Allem in der Stellung des Christkindes, das nicht wie auf den anderen Bildern ganz aufrecht auf dem Arm und der das Tuch haltenden linken Hand der Mutter sitzt, die Rechte segnend weit ausstreckt, in der Linken die Rolle hält und nach halb rechts herausschaut; sondern mit gekreuzten Beinchen etwas zurückgelehnt, von Maria's Hand unter dem linken Arm gehalten wird, mit der Linken diesen fasst, mit der vor der Brust gehaltenen Rechten segnet und mit etwas zurückgebogenem Kopfe zu Maria aufblickt. Ferner — und zwar erklärt sich dies aus dem eben Erwähnten — ist der Mantel der Madonna, über die linke Schulter und vorn über die Brust gezogen, sichtbar, unter dem Kopftuch trägt sie noch ein rund hängendes weisses Tuch; endlich sind die Goldfalten feiner und reicher gebildet: sie sind durch kleine Querstege verbunden und an ihren Ausgangspunkten verdickt, bilden also ein viel complicirteres Netz als auf den Bildern in der Akademie und in Arezzo. Eine so genaue Prüfung erschien geboten, den ursprünglichen Charakter der Madonna von S. Domenico festzustellen. Dem erneuernden Künstler ist, wie der Vergleich mit den Engeln desselben Bildes erweist, vermuthlich die reichere Faltenbildung, ferner das lose untere Kopftuch, endlich die Bildung der Typen zu verdanken. Alles Uebrige gehört der Erfindung des älteren Meisters an. Und da ergibt sich denn aus der Nebeneinanderstellung der vier Madonnen die vollständigste Uebereinstimmung bis auf die Haltung des Kindes, in welcher sich, was Feinheit, Eigenthümlichkeit und Natürlichkeit der Bewegung betrifft, ein entschiedener Fortschritt bemerkbar macht. Es bleibt zu erwägen, ob alle diese Bilder wirklich von einer Hand gefertigt sind, und hierfür ist schliesslich der Vergleich der unbezeichneten Gemälde mit dem Christus und den Engeln des bezeichneten zuletzt entscheidend. Sieht man von den verschiedenen Grössenverhältnissen ab, so spricht sich die nächste Verwandtschaft in der Zeichnung und Modellirung der Köpfe, in den Händen und in der Gewandung ganz unverkennbar aus, aber es muss zu gleicher Zeit darauf hingewiesen werden, dass wir den individuellen Stil des Malers besser aus den kleinen Figuren, als aus den strenger im Anschluss an die byzantinischen Vorbilder entstandenen Madonnen kennen lernen.

Die Köpfe der Madonna und des Kindes zeigen derbe, starkknochige Formen, weit und hoch geschwungene scharfe Augenbrauen, grosse, weit-

geöffnete, dunkle Augen, eine längliche, im unteren Theile etwas gebogene Nase, mit breitem und vertieftem Ansatz der Wurzel, scharf abschneidendem breitem Rücken und flachen, ziemlich geradlinigen Flügeln, kurze volle Oberlippe mit starker Einsattelung, breites, rund vorstehendes Kinn. Die kräftige Nachahmung des byzantinischen Typus ist unverkennbar, aber in dem dunklen, eindringenden Blicke äussert sich eine dem Byzantinischen fremde Lebhaftigkeit. Noch überraschender macht sich dieselbe in den Engeln auf dem Bilde von S. Domenico geltend: die aus der Tiefe nach oben schauenden Augen haben geradezu einen exaltirt zelotischen, von zurückgedrängter dumpfer, aber starker Empfindung zeugenden Ausdruck, sie contrastiren eigenthümlich mit dem kummervollen, befangenen Zuge des Mundes. Hier bereits können wir gewisse, der späteren sienesischen Schule eigenthümliche Ausdrucksformen deutlich gewahren — denn es ist hier die Rede von den nicht übermalten Engeln. Was nun ferner aber auf eine ganz bestimmte Künstlerindividualität, die zwar noch unter byzantinischem Einflusse steht, aber doch ein eigenes Ideal hat, hinweist, ist die Gesichtsbildung der Engel: das gedehnte Gesichtsoval mit der auffallend langen Nase, dem kurzen Untergesicht: auch dieses ein Geschmack, der die Sieneser Schule des 14. Jahrhunderts kennzeichnet, wie sich gewisse in derselben beliebte Bewegungen, z. B. das starke Vorstrecken des Kopfes, bereits hier nachweisen lassen. Die Flügel, die Gewandung, das Haar, die langfingerigen Hände mit den steifen langen geraden Daumen zeigen andrerseits, wie getreu sich in Vielem der Künstler an byzantinische Vorbilder hält.

Dieser Guido von Siena erscheint uns demnach als ein zwar stark in der byzantinischen Kunstrichtung befangener, aber energisch gestaltender und kraftvoll empfindender Maler, von einem in den Formen ausgesprochenen localen Gepräge. Den bei derartigen alten Werken so schwer zu gewinnenden Maassstab für die Bedeutung des Künstlers vermögen am besten zwei Bilder zu geben, die aus derselben Zeit stammen und gleichen Stil verrathen, also wohl unter seinem Einfluss entstanden sind: die neben Guido's Werken roh erscheinende Madonna in der Akademie (jetzt Nr. 7, früher Nr. 9) und die derbe Madonna mit vier Heiligen ebendaselbst (jetzt Nr. 20, früher Nr. 19). Das einzige Gemälde, das ich ausser den vier erwähnten dem Guido zuschreiben möchte, ist das Brustbild einer Madonna im Besitze des Signore Arnoldo Corsi in Florenz, die alle besprochenen Eigenthümlichkeiten aufweist.

Die Frage, die nun zunächst an uns herantritt, ist die nach der Zeit, in welcher Guido thätig gewesen ist — und hier scheint es geboten, der jetzt herrschenden Meinung durchaus entgegenzutreten. Nicht auf die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts, sondern auf die erste Hälfte weist seine Kunst hin.

Die berühmte Inschrift, die Gegenstand so vieler Controversen gewesen ist, scheint mir so wie sie jetzt lautet, die Wahrheit zu berichten:

Me (Guid)o de Senis diebus depinxit amenis: quem XPS lenis nullis velit agere penis: año di MCCXXI.

Sobald man sich, wie es oben geschehen, Aufschluss darüber gibt, wie das Bild vor der Uebermalung ausgesehen habe, ist die Jahreszahl von vorne-

herein durchaus nicht unwahrscheinlich. Nichts spricht dagegen, dass das Bild in dieser Zeit entstanden ist. Dies soll später noch eingehender durch den Vergleich mit anderen Bildern derselben Epoche nachgewiesen werden. Zunächst heisst es, die Hypothesen, die zu Gunsten einer späteren Entstehung ganz willkürlich auf Grund der Inschrift gebildet worden sind, widerlegen. Milanesi nahm an, dass zwischen dem zweiten C und dem ersten X ein L und zwischen dem zweiten X und dem I ein X ursprünglich gestanden habe, die zur Zeit, als die Inschrift erneuert wurde, weggebracht wurden: das Datum wäre demnach 1281 gewesen. In der That befindet sich an den zwei angegebenen Stellen je ein Zwischenraum. Dass der Restaurator, der die ganze Inschrift doch sonst genau auffrischte, die Jahreszahl ungenau copirt habe, ist von vorneherein eine sehr wenig glaubhafte Vermuthung. Gab man derselben Raum, so war einem willkürlichen Ergänzen voller Spielraum gelassen. Es war nun ganz natürlich, dass Strzygowski vorschlagen konnte, die Jahreszahl 1271 oder 1272 statt 1281 zu lesen. Nach Belieben hätte man auch 1231 oder 1232 oder 1236 daraus machen können. Thatsächlich aber — was alle diese Vermuthungen am einfachsten über den Haufen wirft, — ist zwischen dem C und dem X gar nicht genug Raum für ein L (oder ein X), wovon sich Jeder angesichts des Bildes, ja auch der Photographie deutlich überzeugen kann. Die Jahreszahl war also auch ursprünglich nicht 1271 oder 1281 — aber sie war auch nicht etwa 1231 oder sonst etwas, denn es handelt sich hier ganz offenbar um zwei ganz absichtliche, gleich grosse Lücken, die sich sehr einfach aus einem ästhetischen Grunde erklären: aus dem Bedürfnisse nämlich, die Zahl etwas räumlich auszudehnen, um den seitlichen Rand des Postamentes entsprechend dem vorderen Rande möglichst mit Schriftzeichen zu füllen. Zum Ueberfluss könnte noch bemerkt werden, dass eine derartige Trennung der Hunderte, Zehner und Einer von einander sehr häufig in Inschriften des 13. und 14. Jahrhunderts vorkommt.

Was aber ein weiteres Argument Milanesi's betrifft: dass nämlich aus paläographischen Gründen die Inschrift frühestens in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein könne, so ist dies nicht maassgebend, denn offenbar ist sie zur Zeit der Uebermalung erneuert worden, die Schriftzeichen könnten also auf Rechnung des restaurirenden Künstlers gesetzt werden. Ich glaube aber, dass man nicht einmal zu diesem Auskunftsmittel zu greifen braucht: die Prüfung anderer Inschriften aus dieser Zeit beweist, dass die hier angewandten Buchstaben damals alle schon im Gebrauch sind, wenn auch häufig noch vermischt mit den älteren Formen (auch in unserer Inschrift erscheint das U einmal in »quem« in der älteren, sonst in der neueren Form)[2]. Immerhin darf man zu der Ansicht neigen, dass ihr

---

[2]) Man vergleiche z. B. die Inschrift vom Jahre 1221 an der Porziuncula in S. Maria degli Angeli bei Assisi, die Künstlerinschrift des Bonus amicus im Camposanto zu Pisa, diejenige von 1232 an der Façade des Domes von Lucca, eine andere von 1199 an einem Pfeiler von S. Pietro Somaldi in Lucca, die Inschrift von 1227 in der Krypta des Domes von Ancona etc.

heutiges zierliches Aussehen dem Pinsel des Künstlers verdankt wird, der auch sonst, wie wir sahen, die herbe Strenge des alten Meisters zu mildern und in Anmuth zu wandeln trachtete.

Die Thatsache endlich, dass bisher ein Maler mit dem Namen Guido wohl in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts (Guido Graziani), nicht aber in der ersten urkundlich in Siena nachgewiesen werden kann, ist an und für sich durchaus nicht beweisend.

Die Jahreszahl der Inschrift scheint mir demnach in keiner Weise zu bezweifeln, sondern durchaus glaubhaft zu sein. Ja, statt sich gegen ihre Autorität aufzulehnen, wird man besser thun, diese Thatsache zum Ausgangspunkte voraussetzungsloser Forschungen zu nehmen. Ist ein der ganzen Gestaltung nach so bedeutendes Werk, wie die Madonna von S. Domenico, bereits im Jahre 1221 entstanden, so muss als der erste grosse bahnbrechende Meister der toscanischen Malerei allerdings nicht mehr Cimabue, sondern Guido betrachtet werden, so gebührt Siena, nicht Florenz, der Ruhm, zuerst durch eine grosse künstlerische That neue Bahnen eingeschlagen zu haben, so gestaltet sich die Darstellung der Kunst des 13. Jahrhunderts in Toscana wesentlich anders als bisher. So lange man Guido für einen Zeitgenossen Cimabue's und Duccio's hielt, erschien er als ein ziemlich unbeholfener, unfähiger Künstler, gehört er dagegen einer früheren Generation an, so sehen wir ihn plötzlich in einem durchaus anderen Lichte: als gross angelegten Künstler und kühnen Neuerer.

Suchen wir uns nunmehr, auf Grund der Analyse seines Stiles, ein Bild von der Stellung zu machen, die er in den künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit einnimmt. Hierfür erscheint es nöthig, einen kurzen Blick auf die zeitgenössische Malerei in Mittelitalien zu werfen, die wir aus einer verhältnissmässig nur geringen Anzahl von Denkmälern kennen lernen.

Was zunächst Siena selbst betrifft, so sind in der Akademie einige Bilder gesammelt, die aus dem Ende des 12. und dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammen. Man kann dieselben in zwei Kategorieen theilen, in solche nämlich, welche im byzantinischen Stil gehalten sind, und in solche, welche eine rohe nationale ursprüngliche Richtung vertreten. Zu den ersteren sind zu rechnen ein thronender Christus zwischen Maria und Johannes (alte Nummer 2), eine Maria mit dem segnenden Christuskinde (alte Nummer 3) und zwei Marienbilder, auf denen Maria dem Kinde die Brust reichend dargestellt ist (alte Nummer 4 und 5). Dagegen verräth die Darstellung des in einer Mandorla thronenden Christus, zu dessen Seiten 6 kleinere Bilder angebracht sind, völlige Unabhängigkeit von griechischen Vorbildern in den untersetzten Figuren mit den derb gezeichneten, grossäugigen Köpfen (a. Nr. 8). Das Bild trägt die Inschrift: anno dñi millesimo CCXV mense novenbri hec tabula facta est. Modificirten byzantinischen Einfluss zeigen der Christus in cathedra (zur Seite Scenen aus seinem Leben, a. Nr. 1), vier Scenen aus Christi Leben (a. Nr. 9—13), vier sehr roh gemalte Tafeln mit Legendenscenen (hl. Franz, Bartholomäus, Cosmas und Damianus — a. Nr. 16 u. 17) und ein Crucifix (a. Nr. 14).

Diese durchweg sehr primitiven Arbeiten lassen sich dem allgemeinen Charakter nach wohl den Werken Guido's vergleichen, zugleich aber das bei weitem höhere künstlerische Vermögen desselben erkennen. Auch Guido steht unter dem Banne der so typisch ausgebildeten byzantinischen Kunst, hält sich an deren Technik, aber sein Streben geht nach kraftvoll lebhaftem Ausdruck, nach Breite und Grösse der Zeichnung, und so erhebt er diese Richtung zur Monumentalität.

In diesem Bestreben nun lässt sich ihm ein anderer Künstler, der zur selben Zeit wie er in der benachbarten Stadt Pisa thätig ist, vergleichen: Giunta. In der That verhält sich dieser zu den sonstigen Malern der Zeit in Pisa, wie Guido zu seinen Zeitgenossen in Siena. Auch Giunta sucht mit Hilfe byzantinischer Muster zu einem grossartigen, imponirenden Stile zu gelangen. War aber Guido Madonnenmaler, so hat der Pisaner Meister vorzugsweise Crucifixe gemalt. Für die ikonographische Geschichte des Kreuzes ist er von gleicher Bedeutung, wie Guido für die des Marienbildes. In Pisa selbst, wo einige Crucifixe aus dem 12. Jahrhundert erhalten sind, vermag man — befreit man sich nur einmal von dem Vorurtheile, ganz rohe unkünstlerische Arbeiten vor sich zu sehen, d. h. legt man einen gerechten historischen Maassstab an —, von der Tragweite der Giunta'schen Neuerung zu überzeugen. Welchen Ruf er unter seinen Zeitgenossen besass, bezeugt zur Genüge seine Berufung nach Assisi im Jahre 1236. Er scheint einen ähnlichen Stolz, eine ähnliche Ueberzeugung von seiner Bedeutung gehabt zu haben wie Guido, denn wie dieser sein Madonnenbild durch die lange Inschrift als eine künstlerische That kennzeichnet, so versäumt auch Giunta nicht, seinen Namen auf seinen Arbeiten zu nennen. Beide wussten sehr wohl, dass sie eine ganz besondere Stellung unter den Künstlern ihrer Zeit einnehmen — beide vertreten dieselbe Phase einer an verschiedenen Punkten einsetzenden eigenartigen künstlerischen Richtung. Als beglaubigte Werke Giunta's sind nur die zwei Crucifixe (in S. Ranieri zu Pisa und in S. Maria degli Angeli bei Assisi) erhalten. Die Zeitgenossen Guido's und Giunta's in Pescia: die Berlinghieri zeigen in den erhaltenen Werken: dem Bildniss des hl. Franz in Pescia und dem Diptychon in der Florentiner Akademie, eine weniger starke Beeinflussung durch die byzantinische Kunst, eine mehr naive volksthümliche Richtung. Wie wir wissen, waren sie auch für Lucca thätig, woselbst wenigstens ein Werk noch aufbewahrt wird, das mir ihrer Weise verwandt erscheint: das grosse Crucifix in S. Michele, das nach meinem Dafürhalten von Crowe und Cavalcaselle, die es in das 11. Jahrhundert versetzen, zu früh datirt wird.

In Florenz ist uns nur ein Denkmal aus dieser Zeit erhalten, der von einem Jacobus 1225 ausgeführte Mosaikenschmuck des Baptisteriums. Auch hier eine Mischung von byzantinischer und nationaler Kunstweise, letztere in den Typen, erstere besonders in Composition und Gewandung sich äussernd. Die Madonna mit dem Kinde ist noch nach dem alten starren Schema in vollständiger Vorderansicht gebildet.

Ein merkwürdig rohes, aber nicht uninteressantes Product nationaler

Kunstweise, ein Crucifix, das wohl Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden ist, bewahrt die Kirche S. Francesco in Pistoja. Ein anderes ebendaselbst im Kapitel des Domes zeigt dagegen durchaus byzantinischen Charakter, nach dem Schema Giunta's, nur dass hier noch dem älteren Geschmack des vorhergehenden Jahrhunderts eine Concession insofern gemacht ist, als die Passionsscenen an den Seiten beibehalten sind. Nennt man noch das Mosaik an der Façade des Domes von Spoleto, welches von Solsernus 1207 in engem Anschluss an die byzantinische Kunst ausgeführt wurde, so dürften die Denkmäler aus der ersten Hälfte des Duecento in Toscana und Umbrien so ziemlich alle genannt sein. Sie belehren uns darüber, dass in dieser Zeit ganz vorwiegend der byzantinische Geschmack die Malerei beherrscht, die nationale naive Richtung von ihm in den Hintergrund gedrängt wird, die im vorhergehenden Jahrhundert, wie die einzigen erhaltenen Reste: Crucifixe bezeugen, doch vorherrschend war. Bilder, wie der Crucifixus in S. Martha zu Pisa, beweisen, dass man damals in Toscana fast ganz selbständig und nicht ganz ohne Erfolg, aber freilich mit sehr ungeübten Augen und Händen die Natur in grossen Umrissen nachbildete. Da tritt plötzlich eine vollständige Wendung ein: Guido von Siena und Giunta Pisano treten als die hervorragendsten Vorkämpfer für die byzantinische Malerei ein. Zu derselben Zeit malte man in Rom noch ganz in der autochtonen Manier, wie man an den Fresken im Sacro speco zu Subiaco und in San Lorenzo sieht (wie auch in Toscana einzelne Künstler in der gewohnten Weise fortarbeiten) — nur in den Mosaiken, z. B. in denen von S. Paolo fuori le mura, hält man an dem durch die Tradition für diese Technik geheiligten byzantinischen Stil fest. In diesem Lichte nun aber betrachtet, ist die Kunst Guido's und Giunta's eine historische Thatsache von der grössten, bisher auch nicht entfernt gewürdigten Bedeutung. Ehe wir diese aber zu ermessen versuchen, muss auf der einen Seite der Charakter dieser Kunst, andererseits ihr Einfluss festgestellt werden.

Bei der Besprechung der Madonnen Guido's ist ein Hinweis auf die byzantinischen Elemente der Zeichnung und Farbe gegeben worden, zugleich aber auf die künstlerische Kraft, welche dieselben auf Grund eines gewissen eigenen Ideales fast unmerkbar ein wenig ummodelt. Entlehnt wird, um es noch einmal kurz zusammenzufassen: das decorativ-schematisch in parallelen Wellen behandelte, perrückenartig reiche Haar, die wie aus Holz geschnitzte gebogene Nase mit dem breiten, vertieften dreieckigen Ansatz und der kugelichten Kuppe, das grosse Auge mit grosser dunkler Pupille unter hoch und scharf gewölbten Brauenbogen, das vortretende Kinn, die langfingrige steif bewegte Hand, ferner die goldene, rein decorative reiche Fältelung der Gewänder, die gemusterten Borten derselben, das in ganz bestimmte scharfgezogene Falten gelegte, wie aus hölzern hartem Stoffe gebildete Kopftuch, die Tracht der Maria und des Kindes ihrem ganzen Zuschnitt nach; endlich im Nackten des Körpers (wofür Giunta's Crucifixe zu vergleichen sind) die übermässig schlanken Verhältnisse (namentlich der lange schmale Oberkörper mit den eingezogenen Hüften) und die unwahre, durch scharfe Zeichnung

ganz ungefähr nur der Natur nachgebildete, schematisch angegebene Muskulatur. — Byzantinisch ist ferner, was die technische Behandlung betrifft, die grüne Untermalung, der zähe bräunliche Fleischton und die scharf und unvermittelt strichförmig aufgesetzten weissen Lichter (besonders an den Falten unter dem Auge, an den Rändern des Nasenrückens, auf der Nasenkuppe, auf der Oberlippe und dem Kinne).

Es frägt sich nun, wie weit, abgesehen von Formen und Farbe, auch die Composition von den fremden Vorbildern abhängig ist, sowohl jene der Madonnendarstellung als die des Gekreuzigten.

Sehr wenige Marienbilder sind uns aus der Zeit vor Guido in Italien überkommen — vergleicht man ihnen die verhältnissmässig grosse Anzahl von Crucifixen, so gewinnt man den Eindruck, als nehme die malerische Verherrlichung der Mutter Gottes in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters in Italien eine sehr geringe Stellung in der künstlerischen Thätigkeit ein, als werde dies erst mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts und zwar, wie ich nachgewiesen habe, unter dem Einflusse des Franciscanerthumes anders. Die wenigen älteren Tafelbilder, meist als Wunder wirkende Gemälde verehrt, zeigen das leblose, aber majestätische Schema: Maria ganz en face, das Christkind auf ihrem Schosse ganz en face segnend. Sie sind zumeist von byzantinischen Künstlern selbst ausgeführte Werke. Aehnlich stellt bis etwa 1200 die italienische Sculptur die Maria dar — ein besonders interessantes Beispiel hierfür wurde vor Kurzem aus Borgo San Sepolcro für das Berliner Museum erworben und von Bode im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1888 publicirt.

Diese Darstellung der Maria in Vorderansicht ist aber nicht die einzig gültige in der byzantinischen Kunst. Eine andere, für welche Strzygowsky eine Anzahl Beispiele zusammengestellt hat, bringt die thronende Jungfrau, etwas zur Seite gewandt und den Kopf ein wenig zu Christus geneigt, die eine Hand ausgestreckt vor der Brust wie auf das Kind weisend; dieses aber sitzt auf der Mutter Arm, auch hier gewandet, in halber Seitenansicht, mit der Rechten segnend, in der Linken eine Rolle. Dieser lebensvollere Typus ist es, den Guido übernimmt und damit zum Ausgangspunkt aller späteren Madonnengestaltung in der italienischen Malerei macht, während der erste Typus gänzlich verschwindet und ein dritter, die dem Kinde die Brust reichende Maria, wie früher, so auch in den folgenden Jahrhunderten mehr vereinzelt auftritt: als sogenannte »Madonna del latte«. Nicht allein die Stellung der Mutter und des Kindes aber entlehnt Guido von der byzantinischen Kunst, sondern auch einige andere Elemente der Composition. Zunächst den Thron mit dem Kissen. Derselbe erscheint dort in zweierlei Form: entweder als ein einfacher Sessel ohne Lehne oder als reicher ausgestatteter Sitz mit Lehne. Letztere hat, wie Strzygowsky schon bemerkt hat, zumeist eine an den Seiten ausgeschweifte Gestalt — daneben scheint aber auch die uns von den Bildern Guido's bekannte Form der geraden, durch ein rundgebogenes Querholz abgeschlossenen Lehne vorzukommen, wie z. B. das dem 11. oder 12. Jahrhundert angehörende byzantinische Elfenbeinrelief eines thronenden Christus

in Berlin beweist. (Beschreib. der Bildwerke der christl. Epoche von W. Bode und H. von Tschudi Nr. 441). Eine andere Variation zeigt das Elfenbeinrelief einer für unsere Untersuchung auch sonst wichtigen Madonna (Nr. 443): hier ist die Thronlehne an den Seiten geschwungen, oben spitz geschlossen. Eigenartig ist also Guido's Thron nicht der gesammten Anlage, sondern nur der einzelnen Ausschmückung nach, wie denn die Holztäfelung der unteren Theile ganz in dem national-toscanischen architektonischen Inkrustationsstil gehalten ist. Neben dem Thron sind dann noch die Engel zu berücksichtigen: auch diese kennzeichnen den Anschluss an den byzantinischen Stil. Entweder sie stehen auf älteren Darstellungen in ganzer Figur und voller Grösse neben der Madonna oder Christus, oder sie schweben, mehr oder weniger sich vorbeugend, hinter dem Throne. Zuweilen auch sind sie nur als Brustbilder (z. B. auf jenem Relief des thronenden Christus in Berlin) oder in kleineren Verhältnissen verehrend in der Luft über dem Throne zu sehen (z. B. auf jenem anderen Relief mit der Madonna in Berlin). Diese letztere Gestaltung machte sich Guido zu eigen. Auf seinem Bilde in der Akademie sind noch die Reste zweier halbfiguriger Engel zu sehen. Auf dem von S. Domenico versetzt er sie in verehrender Stellung in die Zwickel des Bildes und ordnet zwei andere neben dem Christus im Aufsatz an.

So zeigt es sich bei näherer Betrachtung, dass alle wesentlichen Elemente, sowohl der Typen- und Gewandbildung, als der Farbentechnik, als der Composition, von Guido der byzantinischen Kunst entlehnt sind. Und trotzdem — so sahen wir früher — machte sich, wenn auch nur für geübte Augen bemerkbar, in einer gewissen Modification der Typen, in dem lebhafteren Ausdruck der Köpfe und endlich in einigen Einzelheiten der Ausstattung ein von dem byzantinischen Wesen abweichender individueller Geist, ein specifisch italienisches Element geltend.

Bei der ausgesprochen byzantinischen Formengebung in Giunta's Crucifixen möchte man auch hier für die Composition von vornherein geneigt sein, byzantinische Beeinflussung anzunehmen. Ob und in wie weit eine solche hier — abgesehen von dem Formalen — sich äussert, dürfte schwer zu sagen sein. Die Anordnung der Halbfiguren Gottvaters in der Höhe, Maria's und Johannes' an den Enden der Kreuzarme begegnet schon auf den älteren toscanischen Crucifixen. Die Neuerungen, welche Giunta bringt, indem er erstens die kleineren Passionsscenen zu Seiten Christi weglässt, zweitens die Figur statt ganz en face ein wenig nach links gewandt und ein wenig ausgebogen bildet, drittens den schmerzlich ausdrucksvollen Kopf, statt aufrecht mit offenen Augen, stark nach der rechten Schulter mit geschlossenen Lidern sich neigen lässt — diese Neuerungen können, ohne dass man fremde Einflüsse anzunehmen brauchte, aus dem Bestreben nach Wahrheit und Kraft des Empfindungsausdruckes hervorgegangen sein. Was in der nordischen Kunst schon seit Jahrhunderten bräuchlich war, die Darstellung des in bittersten Leiden gestorbenen Christus, entstand in Italien erst unter dem Eindruck der Predigten des Franz von Assisi und seiner Nachfolger.

Wir beschränken uns also darauf, in Giunta's Werken den formalen

byzantinischen Einfluss zu gewahren, während Guido für sein Madonnenbild auch das Compositionsschema entnahm. Beide Schöpfungen aber: Guido's Madonna wie Giunta's Crucifix, sind für die Kunst des 13. Jahrhunderts in Toscana grundlegende gewesen.

Wenden wir uns jetzt zu einer kurzen Betrachtung des Einflusses, den sie gehabt, der weiteren Entwicklung der Malerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Zwei verschiedene Richtungen, so sahen wir, machen sich im Anfang des Duecento geltend: eine unabhängige nationale, rohe und die vorzüglich durch unsere beiden Meister vertretene byzantinisirende. Letztere, die eigentlich monumentalen grossen Aufgaben der Kunst übernehmend, tritt bald durchaus in den Vordergrund — ganz im Stillen pflanzt sich die andere fort. Indess die byzantinisirenden Künstler die Altarbilder der Mutter Gottes und des Gekreuzigten für alle grösseren Kirchen herstellen, sehen wir daneben, zumeist an kleineren Orten, andere in ihrer naiven, volksthümlichen Weise weiter arbeiten: in den, durch keine Tradition stilistisch bestimmten Darstellungen des Franz von Assisi und seiner Legende wird man dieselbe vielleicht am deutlichsten erfassen können. Von einer absoluten strengen Sonderung der beiden Manieren kann natürlich nicht die Rede sein, sondern zumeist nur von einem vorwiegenden Charakter der einen oder anderen: denn wie jene mehr nationale Weise mannichfach durch die byzantinische Mode bestimmt werden musste, so wirkt andererseits der nationale angeborene Geschmack allmählich gewissermaassen zersetzend auf das byzantinische Formen- und Compositionsschema ein. Immerhin erscheint es durchaus gerechtfertigt und rathsam, ganz allgemein die beiden Kunstweisen zu unterscheiden.

Das vorwiegende Interesse nimmt zunächst die byzantinische in Anspruch. In wenigen Worten lässt sich deren Entwicklung dahin kennzeichnen: die byzantinische Gestaltung der Typen und der Gewandung bleibt bis zum Schlusse des Jahrhunderts im Wesentlichen herrschend, aber deutlich macht sich das Bestreben geltend, die starren Formen zu mildern, schmiegsamer zu machen in Zeichnung sowohl als Modellirung. Die maassgebende byzantinische Composition erfährt aus dem gleichen Wunsche der Künstler, mehr Leben und Empfindung auszudrücken, eine allmähliche Modification. Ein neues Leben in einer alten Form: von innen heraus dehnt es sich, lockert die Wände und strebt die alte Gestalt zu wandeln. Aber doch nur mit sehr theilweisem Erfolg, da eben die Form zu alt und starr war, als dass sie sich biegen und wandeln liess. Von Guido und Giunta bis zu Cimabue und Duccio — diess der Weg, den wir in Kürze verfolgen wollen. Und zwar an der Hand der Darstellungen der thronenden Madonna und des Crucifixes, als der einzig diese Entwicklung verdeutlichenden Beispiele.

In meinem Buche über »Franz von Assisi« hatte ich bereits die hervorragendsten Marienbilder kurz zusammengestellt und verglichen. Der mehr eingehende Vergleich, der hier vorgenommen werden soll, erfordert die Berücksichtigung verschiedener anderer, dort nicht erwähnter Werke.

Der zeitlichen Entstehung nach dürften auf die Gemälde Guido's zunächst das dem Coppo di Marcovaldo zugeschriebene Bild in der Kirche der Servi zu Siena vom Jahre 1261 und vier Bilder in der Akademie zu Pisa folgen: eine Madonna in ganzer Figur (a), eine hl. Anna mit Maria auf dem Arm (b), eine Halbfigur der Maria (c) und eine Madonna in ganzer Figur mit vier Engeln (d). Dann das Altarbild des Montano d'Arezzo in Montevergine und des Margaritone in der Londoner Galerie. Hierauf wären dann die Werke Cimabue's (in der Akademie zu Florenz, in S. Maria novella, in Assisi), die ihm verwandten Bilder (in London, in Paris und in den Servi zu Bologna, sowie zwei kleine unbedeutende Bildchen in Berlin (Nr. 1042) und im Kunstcabinet zu Bonn (aus Berlin Nr. 1099), endlich die Madonnen Duccio's [in der Domopera zu Siena, in der Akademie daselbst (die neuen Nrn.: 23, 24, 25) und in London Nr. 566], sowie die Madonna des Deodato Orlandi in der Galerie von Pisa vom Jahre 1306 zu berücksichtigen. Hier ist nun zunächst zu betonen, dass die Mutter Gottes des Margaritone in London eine durchaus vereinzelte Stellung einnimmt: sie ist — nach byzantinischen Vorbildern sehr roh gearbeitet — in der älteren Weise ganz en face gebildet, der Thron ist ohne Lehne, oben schweben zwei Engel mit Rauchfässern (auch dies ein byzantinisches Motiv, das sonst nur auf dem Bilde des Montano von Arezzo und einmal bei Duccio wiederkehrt). Alle anderen Werke dürfen in directen Vergleich gesetzt werden, durch welchen uns die allmählichen Wandlungen des Compositionsschemas deutlich gemacht werden.

I. Maria mit dem Kind.

a. Die Gewandung. Das Kopftuch, das Guido der Madonna gab, findet sich weiter auf der hl. Anna in Pisa und auf dem Coppo in Siena, nur dass es bei dem letzteren blau, nicht hell erscheint, was jedenfalls der Uebermalung zuzuschreiben ist, welche diese Madonna von derselben Hand, nämlich der Duccio's, empfing, welche den Guido in S. Domenico erneuerte. Schon auf den zwei der Richtung Guido's zuzuschreibenden Bildern (Akademie Siena), sowie den drei Madonnen in Pisa (a. c. d.) ist an Stelle des Kopftuches der blaue Mantel über den Kopf gezogen und dieses Motiv, das wiederum byzantinischen Vorbildern entspricht, wird durch Cimabue und Duccio zum allgemein typischen erhoben. Die Goldfalten erscheinen noch zuweilen, z. B. auf der hl. Anna in Pisa, ja später noch auf einem Bildchen Duccio's in der Akademie, verschwinden aber im Allgemeinen bald gänzlich. — Die Bekleidung Christi mit dem durch eine Schärpe gehaltenen, die Beine bloss lassenden Gewande, die uns Guido zeigt, erscheint nur noch bei Coppo und auf einigen der Bilder in Pisa. In einem Hemde mit entblösstem Oberkörper stellt Duccio zumeist das Kind dar, während Cimabue es in ein Untergewand oder Hemd und einen Mantel kleidet. Mit entblösstem Bein und nacktem Aermchen zeigt es uns Deodati Orlandi.

b. Stellung und Bewegung. Die Stellung der Maria etwas nach rechts, mit etwas nach rechts gewandtem Kopf, bleibt durchwegs dieselbe. Doch wird bald die steife Haltung der rechten Hand vor der Brust aufgegeben; sie kehrt nur noch einmal später auf Cimabue's Bild in der Akademie wieder.

Schon Coppo lässt Maria mit der rechten Hand den einen Fuss Christi fassen; dieselbe Bewegung ist auf dem Madonnenbilde (d) in Pisa, dann auf Cimabue's Werken in S. Maria novella und Assisi gegeben. Dagegen stimmen die Cimabue zugeschriebenen Bilder in London und Paris, die Duccio's im Dom, in der Akademie (Nr. 23) und in London, des Deodato Orlandi in Pisa darin überein, dass hier Maria's rechte Hand vorne an das Kind gelegt ist. Ihre linke Hand trägt fast überall in ähnlicher Weise den Knaben — auf die freiere Bewegung auf Guido's Bilde von S. Domenico ist bereits früher aufmerksam gemacht worden.

Das Kind ist zumeist in derselben Stellung nach halb links gewandt schauend dargestellt. Auf zwei Bildern in Pisa (a und b), auf Duccio's Dombild und dem sogenannten Cimabue in Paris blickt es heraus. Längere Zeit erhält sich noch das Schema: es segnet mit der Rechten und hält in der Linken die Rolle (bei Coppo, auf den drei Bildern in Pisa, dem Orlandi in Pisa, dem Cimabue der Akademie, Cimabue in Paris). Guido selbst hatte mit demselben schon insoweit gebrochen, als er einmal (Bild von 1221) Christus die Linke an Maria's Arm legen lässt (so auch Cimabue in Assisi und Duccio in der Akademie Nr. 25). Viel freier und mannichfaltiger in der Bewegung bilden ihn dann Cimabue und Duccio: segnend, aber die Linke am Gewand ist er in S. Maria novella und im Londoner Cimabue dargestellt, mit beiden Händen am Gewand von Duccio im Dombilde und einem der Akademie. Dann wieder, wie er die Mutter am Mantel fasst (Montano d'Arezzo, Duccio London, Duccio, Akademie 23, Bild in Bonn), oder ihre Hand ergreift (Richtung Duccio's, Akademie 30) — stehend endlich auf dem Cimabue verwandten Gemälde in Bologna und einem Bildchen in der Art Duccio's (Akademie).

II. Der Thron behält durchweg die grosse monumentale Gestalt, wird aber je nach dem Geschmack des einzelnen Künstler, der hier ungehinderter sich aussprechen konnte, sehr verschiedenartig gebildet. Jene von Guido adoptirte breite Form mit der oben gebogenen Lehne begegnet noch auf dem Bilde des thronenden Petrus (Akademie, Siena), das der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört, und auf dem kleinen Madonnenbilde in Bonn. Dagegen hat Coppo jene andere byzantinische Form mit der schwächer ausgeschwungenen Lehne gewählt, die uns später — freilich in reicherer Weise gedrechselt — auf dem Bilde in Bologna entgegentritt. Neue Formen sind auf den Bildern in Pisa zu gewahren: zweimal die eines nach vorne sich verschmälernden Sitzes (b und d) — auf a und b ist die Lehne rechtwinklig gebildet und durch ornamentirte Querhölzer gegliedert, auf d schliesst sie in einem spitzen Giebel. Hier sieht man schon an Pfosten und Querhölzern die complicirtere Drechslerarbeit, die dann bei Cimabue noch mehr zur Decoration herangezogen wird (worüber Strzygowski's eingehende Betrachtungen zu vergleichen sind), während Duccio seinen Thron einfacher, im architektonischen Stile eines steinernen Sitzes mit polychromer Feldergliederung, also mehr im Geschmacke Guido's, gestaltet. Schon auf dem einen Pisaner Bilde (a), das den ganz einfachen viereckigen Sitz mit gerade geschlossener Lehne zeigt, ist

die Anlage des Stuhles eine mehr steile — stärker tritt dann das Betonen der Höhenrichtung auf Cimabue's Werken hervor, die zugleich die Neuerung der Armbrüstungen und der durch die Höhe des Sitzes bedingten Fussbank bringen. Ist auf dem Bilde der Akademie und dem im London geradeso wie auf Duccio's Dombild der Thron ganz von vorne gesehen, so erscheint er auf anderen Bildern Cimabue's und seiner Richtung (in S. Maria novella, in Assisi, in Paris und Berlin), halb von der Seite gesehen. In der an der Lehne aufgehängten Draperie, die auf den Bildern in Pisa fehlt, bleibt bei Cimabue die Beziehung zu den byzantinischen Werken gewahrt.

III. Die Engel. Die bedeutsamste Wandlung in der Composition der thronenden Madonna im Verlaufe des 13. Jahrhunderts macht sich zweifellos in der Gestaltung der Engel und deren Beziehung zur Maria mit dem Kinde bemerkbar. Bei Guido schweben sie in sehr kleinen Verhältnissen dargestellt in der Luft, Coppo stellt je einen in der Höhe über dem Thron in die Luft, ähnlich die Künstler, welche die zwei älteren Bilder (a und b) in Pisa gemacht haben, auf dem etwas späteren Pisaner Bilde (d) sind der Himmelsboten vier, immer noch in kleiner Gestalt, hinter der Lehne des Thrones angebracht (so auch zwei auf dem Bilde in Bonn und dem in Bologna). In grossen Verhältnissen, neben und hinter dem Thron, über denselben sich neigend oder ihn haltend, stellen sie Cimabue und Duccio dar. Aus unbedeutenden Zuthaten werden sie so wesentliche Bestandtheile der Composition, würdevolle Repräsentanten des himmlischen Hofstaates. Auf Cimabue's frühem Bild in der Akademie rahmen sie, zu je vier auf jeder Seite des Thrones stehend, die Madonna gleichsam ein, auf dem in S. Maria novella sind es sechs, die, abgesehen von den zwei unteren, in der Luft knieend den Thron halten, zu vieren stehend erscheinen sie auf dem Fresco in Assisi, zu sechsen auf den Bildern in London und Paris. Mehr in der älteren Weise, in der Luft schwebend, gibt sie Duccio auf dem Londoner Bilde; in der Zahl von zwei sind sie auf seinem Altärchen in der Akademie (Nr. 24) oben hinter dem Thron zu sehen; auf dem Dombilde endlich beugen sich sechs Engel mit lebhaft theilnehmendem Blick über die Lehne herüber — andere sind zu den Seiten vor den Heiligen angebracht. So gewinnt die ganze Composition an Breite und Majestät.

Entsprechend der Belebung derselben, die wir so im Einzelnen der Darstellung im Verlaufe der Entwicklung sich haben verbreiten sehen, hat die Kunst und Freiheit der malerischen Behandlung zugenommen. Allmählich schwindet, vor Allem in den Werken der beiden grossen Künstler am Ende des Jahrhunderts, die trockene zähe Farbenbehandlung, jenes unvermittelte Aufhöhen der weissen Lichter, jener trübe braune Fleischton: in flüssigerer Weise werden die Töne verschmolzen, durch allmähliche Uebergänge weicher Modellirung mit Grau die Lichtpartieen erreicht; so machen denn malerisch die Werke Duccio's und Cimabue's (abgesehen von dessen früher Madonna in der Akademie) einen von den Bildern Guido's sehr verschiedenen Eindruck. Prüfen wir aber die Malereien Duccio's, so kann es uns nun auch keinen Augenblick mehr zweifelhaft sein, dass es kein anderer als er gewesen ist,

der sowohl die Madonna Guido's von S. Domenico als die des Coppo übermalt hat. Durch die weiche Schönheit seiner Werke bestochen, verlangte man gerade von ihm, jene in hoher Verehrung gehaltenen, bereits allzu alterthümlich erscheinenden Werke erneuert zu sehen. Einen gleichen Auftrag für die Wiederherstellung eines alten Bildes erhielt später Ambrogio Lorenzetti.

Aehnliche Wandlungen, wie der Madonnentypus Guido's, erfährt nun aber auch das Crucifix Giunta's. Mit kürzeren Worten aber lassen sich dieselben bezeichnen: die Form des Kreuzes (vorspringende Tafeln als Enden der Querarme und des oberen Stammes, am unteren Ende gleichfalls eine Tafel, über welche aber der Stamm noch ein Stück hinaus verlängert ist, Verbreiterung des Hauptstammes von den Querarmen nach unten) bleibt durchweg dieselbe, an den Enden der Kreuzarme zumeist die Halbfiguren Maria und Johannes, die nur ausnahmsweise (Crucifix des Meisters des Franciscus in Assisi) in ganzer Figur zu Seiten von Christi Körper erscheinen, die Arme Christi fast wagrecht ausgestreckt, der Kopf auf die rechte Schulter geneigt, die Füsse gesondert an den Stamm geheftet — nur in der gewaltsam übertriebenen Ausbiegung des Körpers nach links macht sich das Verlangen nach Ausdruck und Bewegung stärker geltend. Die zu berücksichtigenden Denkmäler sind: das Crucifix in S. Pierino zu Pisa, das in S. Francesco daselbst, jenes bereits erwähnte im Domkapitel zu Pistoja, das von Margaritone in Arezzo (S. Francesco), ein anderes in S. Francesco zu Castiglione d'Olona, eines in den Uffizien (Nr. 4), ferner die des von mir sogenannten Meisters des Franciscus (in Perugia und Assisi, ein drittes sehr feines auf beiden Seiten bemalt, aus Assisi stammend, fand ich im Erzbischöfl. Museum zu Köln ausgestellt, unzweifelhaft von demselben Meister); des Deodati Orlandi in Lucca, das im Stil des früheren Cimabue in S. Croce zu Florenz; das von mir dem Cimabue zugeschriebene in S. Chiara zu Assisi, der Christus auf den beiden Kreuzigungen in S. Francesco daselbst.

Es mag genügen, die zwei wichtigsten Gegenstände der toscanischen Kunst im 13. Jahrhundert ihrer Gestaltung nach eingehend behandelt zu haben. Ein kurzer Hinweis auf die bereits früher, namentlich von Dobbert eingehend nachgewiesene Thatsache, dass noch Duccio's biblische Darstellungen (auf dem Dombilde), sowie die Cimabue's und seiner Schüler in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi sich im Wesentlichen durchaus an byzantinische Vorbilder anlehnen, mag diese ganze Betrachtung abschliessen, welche unsere früher aufgestellte Behauptung zur Evidenz beweist: die Behauptung nämlich, dass der durch Guido und Giunta eingeführte byzantinisirende Stil durch das ganze 13. Jahrhundert in Toscana herrschend bleibt, dass alle Fortschritte in Composition und Technik nur Modificationen desselben sind, in keiner Weise aber als entscheidende principielle Neuerungen aufzufassen sind. Guido und Giunta sind die Begründer dieser Richtung, ihre ersten Nachfolger sind in Siena und Pisa zu suchen, wie uns einzelne Werke der Sammlungen dieser Städte beweisen konnten. Dem Guido selbst steht noch ganz nahe der Meister der Madonna in den Servi, mag es nun der Florentiner Coppo di Marcovaldo

oder ein anderer Künstler sein; dann treten uns als Individualitäten der sehr derbe ungeschickte Margaritone von Arezzo, sein Landsmann Montano und der für Perugia und Assisi thätige Meister des Franciscus entgegen, welch' letzterer aber mit einigem Recht auch statt der byzantinisirenden Richtung der nationalen zugetheilt werden dürfte; endlich Cimabue in Florenz, Duccio in Siena und Deodati Orlandi in Lucca.

Wollten wir nun auf der anderen Seite die Vertreter der naiv der Natur gegenüberstehenden, national eigenartigen Kunstweise nennen, so dürften zuerst zu nennen sein: die Berlinghieri in Pescia — man beachte auf dem Florentiner Diptychon die ungemein natürliche Stellung der Maria, die vom Kinde umhalst wird, und die vom üblichen Typus abweichende Haltung des gekreuzigten Christus —, dann der Meister des Franciscus, wie er uns in den Wandmalereien der Unterkirche in Assisi entgegentritt, der Meister des Franciscusporträts in der Akademie von Siena, Künstler wie der, welcher das Altarbild der hl. Magdalena, das jetzt in der Akademie zu Florenz das erste des historischen Saales ist, fertigte, wie jener andere, der die Wandmalereien in S. Piero in Grado bei Pisa etwa in der Mitte des Jahrhunderts ausführte, oder jener, dem letzt erwähnten nahe verwandte, der das Mosaik an der Façade von S. Frediano in Lucca entwarf. In allen diesen Werken überwiegt, mag auch bis zu einem gewissen Grade byzantinischer Einfluss sich bemerkbar machen, das Bestreben nach einer directen Naturnachahmung in den zumeist ziemlich rohen, derben Typen, den ungelenken, aber doch auch ungesuchten natürlichen Bewegungen, den schlichtgefalteten Gewändern, den von freier Erfindung zeugenden Compositionen, ja auch in der sehr kunstlosen Art der Zeichnung mit kräftigen, einfachen, dunklen Umrisslinien, in der mehr lichten, wenig modellirten gelben Fleischfarbe, die häufig durch ein ziemlich krass aufgesetztes Wangenroth belebt wird, in den helleren Gewandfarben. Was diesen Künstlern an stilistischer Würde und technischer Sicherheit abgeht, ersetzen sie durch natürliche Lebhaftigkeit und Unmittelbarkeit der Darstellung. Ja, sie werden mit der Zeit vielleicht sich eine grössere Beachtung gewinnen, als sie ihnen bisher zu Theil geworden ist. Sicher ist es, dass in ihren Werken ungebunden derselbe Geist sich äussert, den wir in seiner fast unbewusst sich äussernden Empörung gegen das freiwillig übernommene Joch fremder Kunstformen dieselben unmerklich derartig umwandeln und mildern sahen, dass am Ende der Epoche Werke wie die von Duccio und Cimabue entstehen konnten, in denen der längst erstorbene, einst so grossartige byzantinische Stil gleichsam noch einmal für kurze Zeit Geist und Leben zurückerhält und von innen heraus beseelt mit allen Ansprüchen einer grossen Persönlichkeit auf Alleinherrschaft auftritt. Aber es erwies sich schnell, dass es doch nur ein Scheinleben war — die künstliche Belebung eines längst Vergangenen und Vermoderten — der Beschauer spürt es an sich selbst: mit Staunen erschaut er diese Würde und Grösse, aber in dieses Staunen mischt sich ein fast unheimliches Gefühl der Scheu wie vor etwas Unwirklichem und Unnatürlichem. Ein kurzer Augenblick, und es war vor-

bei mit aller Herrlichkeit: die Lebenskraft entwich, sich andere Formen zu bilden, und in ein wesenloses Nichts für alle Zeiten brach die verlassene Hülle zusammen.

Die Auffassung der toscanischen Malerei im Duecento, die wir im Vorhergehenden darzulegen versucht haben, ist im Wesentlichen nicht neu. Schon Vasari hatte sie, denn er lässt Cimabue von griechischen Meistern lernen, setzt vor den Aufschwung der toscanischen Malerei die Herrschaft des byzantinischen Stiles. In der bestimmtesten Weise betonten die Lokalforscher von Siena und Pisa den byzantinischen Charakter dieser Schulen im Anfang des Jahrhunderts. Dann waren es Schnaase und Burckhardt, die am eingehendsten und treffendsten den Charakter dieser Richtung in der toscanischen Malerei darlegten. Dennoch hielt ich es für geboten, mit genauer Berücksichtigung der erhaltenen Werke diese wichtige Frage neu zu prüfen und glaube, dass die Resultate der Untersuchungen geeignet sind, ein schärferes Licht auf die frühe Entwicklungsphase der italienischen Malerei zu werfen und zu manchen weit hinaus reichenden Betrachtungen anzuregen.

Die erste wichtigste Thatsache ist die, dass die Malerei des Duecento in Toscana einen ganz eigenartigen Charakter, bestimmte, wohl zu definirende Bestrebungen hat, eine geschlossene Entwicklung in ihr nachzuweisen ist. Nicht vereinzelte, von einander unabhängige Fälle der Nachahmung byzantinischer Kunstwerke liegen vor, sondern eine an den verschiedensten Orten zugleich herrschende, zusammenhängende Richtung. Der Meister, welcher dieselbe zuerst einschlägt und hierdurch einen bestimmenden Einfluss gewinnt, ist allem Anschein nach Guido von Siena gewesen. Ihm schliesst sich Giunta von Pisa an: durch Beide wird die Malerei bis auf Giotto in bestimmte Bahnen geführt.

Betrachtet man, wie in dem vorhergehenden Jahrhundert in Toscana gemalt wird, nämlich in der rohen unbeholfenen nationalen Weise, so muss man annehmen, dass die Einführung der byzantinischen Manier die That eines einzelnen Künstlers ist, die dann eine ganze Richtung zur Folge hat, — das Wort: »Mode« hier anwenden, hiesse einen zu schwachen Ausdruck gebrauchen. Wohl mag man zur Erklärung der Thatsache anführen, dass durch die regeren Handelsbeziehungen mit dem Orient eine grössere Kenntniss der orientalischen Kunst um sich griff, dass viele byzantinische Künstler nach Italien sich begaben, dass solche namentlich von Venedig, wo die Ausschmückung von San Marco zahlreiche Mosaicisten beschäftigte, nach Mittelitalien gekommen sein mögen — gewiss ist dies Alles vorauszusetzen, will man die merkwürdige Erscheinung von Künstlern wie Guido begreifen. Wichtiger aber als die Erwägung, welche Factoren sie von aussen ermöglicht haben mögen, ist die Frage, aus welchem inneren Drange sie bedingt worden ist. Schon früher hatten byzantinische Madonnenbilder, zumeist als Weihgeschenke von Bürgern, die im Orient gewesen, ihren Weg in die Hauptkirchen der Städte gefunden: die Legende, es seien die wahrhaftigen Porträts der Mutter Gottes, Copien nach dem vom Evangelisten Lukas gemalten Gemälde, hatten besondere

Devotion für sie erweckt: sie waren angebetet, in Processionen durch die Strassen geführt, mit Geschenken behangen, aber nicht von einheimischen Künstlern nachgeahmt oder copirt worden. Erst am Anfang des 13. Jahrhunderts beginnt man, ähnliche Bilder selbst zu machen. Möglich, dass für die Gestaltung derselben die durch die Legende geheiligte Tradition das byzantinische Schema von vorneherein als Muster empfahl. Dass man aber allerorten Marienbilder zu malen begann, dass plötzlich an die Maler so viele Aufträge herantraten, erklärt sich, wie von mir früher des Weiteren auseinandergesetzt worden ist, aus der von Assisi ausgehenden gewaltigen religiösen Bewegung: die Kunst geräth fast ganz in den Dienst der Franciscaner und Dominicaner, für welche Kirchen und Bilder geschaffen werden. Ein neuer Geist, ein neues Leben beseelt das Aufträge gebende Volk, die dieselben ausführenden Künstler. Ein bedeutend angelegter Maler, der sich so grossen Anforderungen gegenüber sah, der in sich den Drang fühlte, Erhebendes, Grosses zu schaffen, dem erhabenen Gegenstand entsprechende Formen der Darstellung zu finden, musste, mit Verachtung sich abwendend von der rohen kunstlosen Manier, die in der einheimischen Malerei herrschte, nach Vorbildern sich umsehen, in denen ein bestimmter Stil sich bemerkbar machte. Der Vergleich zwischen den nationalen Kunstproducten und den Werken byzantinischer Kunstübung liess ihn einen unermesslichen Abstand gewahren. Dort alles Willkür, Unbeholfenheit, Rohheit — hier strenges Gesetz der Formen und der Composition, die souveräne Sicherheit einer lange geübten, ausgebildeten Technik, Monumentalität der Gestaltung. Der Stil — das war es, was er suchte und was er in der byzantinischen Kunst fand! Dass der belebende Geist dieselbe längst verlassen, dass es eine blosse, inhaltslose Form war, ein erstarrtes Formenschema, gewahrte er nicht. Wie der arme Halbgebildete, dem plötzlich der Begriff der Civilisation aufgeht, mag auch die Civilisation, die er gewahrt, jeder Kraft und jeden Lebens baar sein, nun Alles daran setzt, sie sich ganz zu eigen zu machen, ohne jede Gabe der Unterscheidung und ohne jede Kritik, so bemühte sich der in Unkenntniss aller Künstlerregeln aufgewachsene toscanische Maler in Eile, den ganzen Canon einer ausgebildeten fremden Kunst zu erlernen und anzuwenden. Hierin lag ihm einzig das Heil. Man darf wohl annehmen, dass es ihm nicht allein durch das Nachahmen byzantinischer Gemälde möglich wurde, den fremden Stil so sich zu eigen zu machen, sondern dass er bei einem fremden Meister lernte. Dass solche damals nach Mittelitalien gekommen sind, ist mehr als bloss wahrscheinlich: der einzige freilich, der uns mit Namen bekannt ist aus dieser Zeit, ist ein Melormus, der, nach Waddings offenbar auf einer alten Quelle beruhenden Aussage (vgl. das Nähere im Franz von Assisi, S. 84) der berühmteste griechische Maler, damals auf Befehl des Grafen von Monteacuto Bildnisse vom hl. Franciscus angefertigt hat.

Das Beispiel war gegeben, Andere folgten demselben. Wie weit der directe Einfluss von Guido sich erstreckt haben mag, ist nicht bestimmt zu sagen: jedenfalls auf die Kunst in Siena und Pisa — indirect wirkt er viel weiter hinaus. Künstler wie Coppo di Marcovaldo und Cimabue haben sich

sicher an dieselbe Quelle der Belehrung gewandt, die sich Guido erschlossen hatte, sie haben ihrerseits byzantinische Maler oder Werke sich zum Vorbild genommen. So auch vielleicht Duccio, wenngleich dieser den Ausgangspunkt seines künstlerischen Schaffens in Guido's Kunst gefunden hat. Bestimmte Beziehungen zwischen Cimabue und Duccio anzunehmen, ist sehr gewagt. Wohl wissen wir, dass letzterer im Jahre 1285 in Florenz war und den Auftrag erhielt, eine grosse Tafel für S. Maria novella zu malen, aber diese Thatsache genügt nicht, ihn etwa als Schüler oder wenigstens beeinflusst von Cimabue aufzufassen. Immerhin ist es denkbar, dass ihm in Cimabue's Werken die grossen Engel zu Seiten der thronenden Maria einen dauernden Eindruck hinterlassen haben und er die ähnlichen Anordnungen auf seinem Dombilde in Erinnerung an die Compositionen des Florentiners getroffen hat. Umgekehrt anzunehmen, dass Cimabue in seinen früheren Jahren von der sienesischen Kunst beeinflusst worden sei, wie dies Strzygowski aus der Madonna Rucellai zu lesen glaubt, dafür fehlen alle positiven Beweise. Vielmehr dürften die Eigenthümlichkeiten dieses Werkes aus dem eigenen künstlerischen Wesen und Streben des Meisters zu erklären sein. Die Argumente, die Strzygowski den Bildern Guido's in S. Domenico und Coppo's in den Servi entnimmt, sind hinfällig, weil die Uebermalung derselben durch Duccio nicht berücksichtigt wurde. Ein bestimmtes Verhältniss zwischen Coppo und Cimabue anzunehmen, liegt daneben, so sehr auch die Beurtheilung desselben sich uns entzieht, sehr nahe. Kein Zweifel ferner ist es, dass die drei Hauptwerke Cimabue's drei verschiedene Phasen seines künstlerischen Schaffens bezeichnen: zeigt die Madonna Rucellai im Vergleich zu derjenigen der Akademie, welche doch schon der eigenartigen Neuheit der Composition wegen als sein Werk betrachtet werden muss, eine grössere Freiheit in Zeichnung und Modellirung, ein Bestreben nach Anmuth und Weichheit, so trägt die Madonna in Assisi den Stempel einer fast antiken Würde und Einfachheit, wie dies sehr treffend von Strzygowski geschildert wurde. Wohl möglich, dass hierauf Cimabue's künstlerische Erfahrungen in Rom, und zwar mehr wohl der Eindruck, welchen die altchristlichen Mosaiken, als der, welchen Werke der antiken Kunst auf ihn hervorbrachten, mit eingewiegt haben.

In Duccio und Cimabue gipfelt die byzantinische Richtung des Duecento. Aber — und dies ist der zweite Punkt, den unsere Untersuchungen bestimmter zu betonen zwingen — sie entsteht in Siena und Pisa. Jener leidenschaftlich von Valle, Morrona und Rosini behauptete Vorrang dieser beiden Städte in der Kunstthätigkeit des 13. Jahrhunderts muss denselben als Ruhmestitel gewahrt bleiben. Florenz übernimmt, wie dies auch der geschichtlichen Entwicklung der Städte durchaus entspricht, die Führung erst in der zweiten Hälfte desselben, die grosse Neuerung geht von jenen aus. Nur durch eine durchaus ungerechtfertigte Herabsetzung der Schöpfungen Giunta's und eine falsche Datirung der Madonna Guido's konnte diese Thatsache verdunkelt werden. So gut wie in der Geschichte der Plastik, vollzieht sich in derjenigen der Malerei hier ein grosser Umschwung.

Denn in der That bildet die Kunst des grossen Bildhauers das merk-

würdigste Analogon zu der des Malers, so verschiedenartig auf den ersten Blick auch Beider Werke erscheinen mögen. Dieselben Gründe, die Guido bestimmten, byzantinische Gemälde sich zum Vorbild zu nehmen, wiesen Niccolò Pisano auf die Nachahmung der Antike hin. Wie jenen, trieb auch diesen das Verlangen, aus roher Willkür zu einer gesetzmässig stilistischen Kunstbildung zu gelangen, zum Anschluss an eine vollendete, in sich abgeschlossene Kunst. Was für den Maler die byzantinische Kunst, konnte für den Bildhauer nur die Antike sein. Der Unterschied bestand nur darin, dass die byzantinische Malerei als eine die gleichen Gegenstände behandelnde Kunst nicht nur in der Formensprache und Technik, sondern auch in der Composition vorbildlich werden konnte, indess von der Antike wohl das technische Verfahren, die Formen und ganz allgemein die Compositionsweise gelernt werden konnten, dies Alles von dem lernenden Künstler aber auf einen der Antike durchaus fremden Stoff angewendet werden musste. Der gestaltenden Phantasie des Bildhauers war daher zur Entfaltung ein grosser Spielraum gelassen, während die des Malers durchaus beschränkt wurde. Hieraus erklärt sich schon zur Genüge die augenfällige Verschiedenartigkeit des Eindrucks, den die Werke der beiden Zeitgenossen auf uns machen, hätten wir zudem nicht zwei verschiedenartige Künstlerindividualitäten vorauszusetzen: die eine von ungestümer, ja wilder Leidenschaftlichkeit, die andere von mehr gehaltener Innerlichkeit der Empfindung. Obgleich — wer vermöchte ein entscheidendes Urtheil über Guido's Wesen zu fällen! — nur Madonnenbilder uns von ihm erhalten sind, indess wir Niccolò nach seinen dramatischen Darstellungen des Lebens und Leidens Christi beurtheilen! Dass ein mächtiges Empfinden auch in Guido's Seele lebte — ich bin so kühn, es aus den sehnsuchtsvoll inbrünstigen Blicken jener dunklen Engelfiguren über der Madonna von S. Domenico zu lesen.

Durch einen solchen Vergleich mit Guido verliert aber auch die sonst so räthselhafte Erscheinung des Pisaners etwas von ihrer Unbegreiflichkeit. Die Zeit war gekommen, da der Künstler das Missverhältniss zwischen seiner künstlerischen Absicht und den gebräuchlichen Ausdrucksmitteln gewahrte, da er von der Noth getrieben wurde, Hilfe bei Anderen zu suchen, da er nicht im Stande war, aus sich selbst heraus die neue Welt zu schaffen, die er ahnte. Wahrlich ein entscheidender Wendepunkt in der Geschichte der Kunst — derselbe Wendepunkt, der in dem Leben des Einzelnen eintritt, wenn er nach Einsicht in die Hilflosigkeit eigener selbständiger Bestrebungen den Lehrer sich wählt, von dem er in allem Jenen sich unterweisen lassen will, ohne welches er, wie er gewahrt, seine Ideen nicht verständlich ausdrücken kann, in jener Beherrschung der Ausdrucksmittel, deren Bedeutung ihm in heissen Kämpfen aufgegangen ist. Diese freiwillige Unterwerfung unter Regeln, die nicht der eigenen Gestaltungskraft entnommen, sondern als entlehnte, fremde auf sie angewendet werden, ist aber nicht ein Zeichen vollkommener Kraftlosigkeit, sondern — so paradox es klingen mag — sie verräth im Gegentheil eine Selbständigkeit, wie sich dieselbe schon in dem aus kraftvollem Streben hervorgegangenen Entschlusse, durch Nachahmung zn lernen, in dem

erwachenden Bewusstsein von Zielen und Idealen der Kunst ausspricht. Schliesslich ist doch nicht Jenes, was fremd und entlehnt ist, das hauptsächlich Beachtenswerthe, sondern das Ursprüngliche, Angeborene, der Geist und die Empfindung, deren Eigenart selbst durch die künstlich angenommene Sprache nicht zu verhehlen ist.

Erklärt sich demnach die Erscheinung des plötzlich in die Entwicklung der italienischen Kunst herrschend eingreifenden Einflusses fremder Kunstrichtungen auf das Einfachste und Ungezwungenste, so darf man wohl analoge Vorgänge auch sonst in der Geschichte der Kunst voraussetzen. Dass mit einer fast unbegreiflichen Schnelligkeit die Kunstübung eines ganzen Volkes in Abhängigkeit von der eines anderen gerathen kann, beweist uns die Betrachtung der deutschen Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf das Eklatanteste. Die eigentlich nationale Richtung, zu so bedeutenden Erfolgen sie es gebracht hat, wird wie mit einem Schlage durch die niederländische Manier — man könnte sagen — gänzlich verdrängt und überwältigt. Zu gleicher Zeit fast verlässt man am Rhein, in Schwaben, in Franken die alten Bahnen und malt in neuer Weise. Und offenbar aus keinem anderen Grunde, als weil man sich der grossen technischen Errungenschaften der Oelmalerei, deren Erfolge an der eigenen Malweise ganz verzweifeln machen, und der damit verbundenen Möglichkeiten einer getreueren Naturnachbildung bemächtigen will. Und hier handelt es sich um die Wandlung in einer Kunstweise, die doch schon zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gelangt war. — An anderen ähnlichen Beispielen fehlt es in der Geschichte der neueren Kunst nicht. Treffender aber dürfte der Vergleich mit der griechischen Kunst sein. Sind freilich die Untersuchungen über den Charakter der Kunstübung in Griechenland während des 7. und 6. Jahrhunderts noch nicht so weit gelangt, endgültige umfassende Resultate zu liefern, so scheint die Annahme, dass die griechische Kunst in einer früheren Entwicklungsphase ganz unter den Einfluss der alten orientalischen gekommen ist, alle Ansicht zu haben, zum Range einer Thatsache erhoben zu werden. Dann aber hätten wir in Griechenland genau dasselbe Phänomen, wie in Italien: ja die Uebereinstimmung ginge so weit, dass in beiden Fällen die zur Lehrerin erwählte Kunstweise: die ägyptische einmal, das anderemal die byzantinische, eine bereits nicht mehr in voller Lebenskraft sich bethätigende, sondern im Erstarren begriffene war, in beiden Fällen die feurige, junge Lebenskraft in ein dürres hartes Schema sich einzwängte.

Was aber für jene dunkel geheimnissvollen Zeiten kaum ahnend vermuthet werden kann, ist uns in der Geschichte der italienischen Kunst deutlich erkennbar: in welcher Weise nämlich es zur Befreiung von dem auferlegten Zwange kam. Immer stärker, immer leidenschaftlicher, so sahen wir, drängt die selbständige künstlerische Empfindung, die eigentlich productive Kraft zum vollen Ausdruck. Grosse Künstler, wie Cimabue und Duccio, erheben in ihrem mächtigen Drange die neu beseelte und belebte Form zu ungeahnter Grösse und Milde. Und dann — tritt plötzlich der vollständige Bruch mit dieser ganzen Formenwelt ein. In schroffem Gegensatz zu der Kunst Cima-

bue's erhebt sich die Kunst Giotto's! Was wollte es noch bedeuten, dass Andrea Tafi bei seinen Mosaiken im Baptisterium, Gaddo Gaddi in seiner Krönung der Maria, andere unbedeutende Nachfolger Cimabue's der byzantinischen Manier sich bedienten!

> Credette Cimabue nella pintura
> Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
> Sì che la fama di colui oscura.

Erst wenn man sich über die Bedeutung der seit Guido herrschenden Richtung klar geworden ist, kann man den Sinn der Dante'schen Verse ganz erfassen — das eigenthümliche Verhältniss, in dem beide Künstler zu einander stehen, begreifen. Unmittelbar neben einander der grösste genialste Vertreter des byzantinischen Geschmackes, der Letzte eines ganzen Geschlechtes von Malern, und der kühne Neuerer, der Führer und Vorkämpfer einer nationalen, selbständigen Malerei. Das Kampfgeschrei: »Giotto« hiess soviel als »Natur« — und »Cimabue« wird bald der Jugend nichts anderes bedeutet haben als »Manier«. Wie sich denn das immer und immer wieder, wann nur künstlerisch empfunden und geschaffen wurde, wiederholt hat. Giotto's That bedeutete den vollständigen Sieg. Die Malerei des neuen Jahrhunderts ist nach Giotto genannt worden: sein Einfluss hat sich über ganz Italien erstreckt. Jener ganz verborgenen einfältigen Kunstübung, der kaum noch irgend welche Beachtung zu Theil geworden war, verhilft er zu ihrem Rechte. Wie ein nationaler Protest gegen eine überkommene Manier entstehen in der Oberkirche in Assisi unmittelbar neben den pomphaften Fresken Cimabue's und seiner Schule die Wandgemälde, welche das Leben des Franz von Assisi in schlichter, volksthümlich dramatischer Weise erzählen. Die Typen, die Gewandung, die Compositionsweise, die Darstellung der Landschaft, ja die Technik — Alles bezeichnet die entscheidende Wandlung — und diese neue Kunst tritt sogleich mit allen Merkmalen eines bei aller Freiheit gesetzmässigen Gestaltens, eines ausgesprochenen Stiles auf. Der künstlerische Schaffensdrang hat selbständig die ihm einzig entsprechenden Ausdrucksformen gefunden.

In dieser entscheidenden That Giotto's aber, der auf dem Gebiete der Sculptur die des Giovanni Pisano verglichen werden kann, manifestirt sich die fernere Bestimmung der florentinischen Kunst überhaupt. In Siena tritt kein vollständiger Bruch mit dem traditionellen byzantinischen Stil ein, sondern eine ganz allmähliche Wandlung: das lehren die Werke der Zeitgenossen Giotto's: Simone Martini's, Lippo Memmi's, der beiden Lorenzetti, auf das Deutlichste. So anmuths- und empfindungsvoll die sienesische Schule des Trecento auch erscheint, mit so feinem Schönheitssinn sie begabt ist, die wahre Lebenskraft fehlt ihr: als in Florenz das Zeitalter Giotto's durch das Masaccio's abgelöst wird, ist die Schaffenskraft der Sieneser erloschen.

Angesichts der Kunst Giotto's dürfte man sich nun aber fragen: ist denn die toscanische Malerei des 13. Jahrhunderts, die von Guido eingeschlagene Richtung nur dazu dagewesen, von dem eigentlichen Gründer der Renaissancemalerei vollständig verleugnet und vernichtet zu werden, hat sie nur in nega-

tivem Sinne eine Bedeutung? Alle unsere Betrachtungen ergeben eine durchaus andere Auffassung. Die Nachahmung der byzantinischen Kunst bedeutet die strenge, für alle fernere Entwicklung nothwendige erste Schulung, durch welche allein das Stilgefühl und die technische Fähigkeit herangebildet werden konnte. Bis zu welchem Grade der Freiheit in Composition, Zeichnung und Farbenbehandlung die byzantinisirenden Meister selbst gelangten, haben wir gesehen. Als Erbe dieser Errungenschaften tritt uns Giotto entgegen: er selbst ist ein Schüler Cimabue's in seinen jungen Jahren. Die Kraft seines Genies zwingt ihn aber zur vollständigen Loslösung von dem traditionellen Formenschema, und so führt er den von diesem gefangen gehaltenen schöpferischen Geist zur freien Bethätigung auf neue Bahnen.

Aber — um so viel höher und fesselnder die Stufe der Kunst sein mag, die durch ihn erreicht wird, die toscanische Kunst des 13. Jahrhunderts trägt einen nicht weniger bestimmten eigenthümlichen geschlossenen Charakter als die des Trecento, verdient, in ihrem strengen Zusammenhang betrachtet, von dem Historiker nicht mindere Beachtung als dieses und das Quattrocento. Wie man bisher die Malerei des 14. Jahrhunderts nach Giotto, die des 15. Jahrhunderts nach Masaccio benennen durfte, so fortan die des Duecento nach dem die Kunstrichtung desselben zuerst bestimmenden Meister: Guido von Siena.

Sind uns Werke von Cimabue erhalten?

Ein Nachtrag zum vorangehenden Aufsatz.

Von **Henry Thode.**

Die vorstehende Abhandlung, die bereits im November 1888 geschrieben und der Redaction des »Repertorium« eingesandt wegen Mangels an Platz bisher noch nicht veröffentlicht werden konnte, glaubte der Verfasser dennoch unverändert veröffentlichen zu dürfen, obgleich man den Einwand erheben könnte, dass ein Theil derselben jetzt überflüssig erscheine. Ist doch inzwischen in den »Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung« (X. Band, 2. Heft) der Aufsatz »Ueber die Zeit des Guido von Siena« von Wickhoff erschienen, auf welch letzteren Anregung wie erwähnt auch ich die Inschrift des Bildes in S. Domenico einer genaueren Prüfung unterwarf. Mit Freuden darf ich es aussprechen, dass Wickhoff den Nachweis der Echtheit der Inschrift auf Grund paläographischer Untersuchungen bei Weitem ausführlicher und zwingender geführt hat, als ich selbst. Von demselben Punkte: eben jener Bezeichnung des Guido'schen Bildes ausgehend sind aber Wickhoff's und meine Betrachtungen zu so gänzlich verschiedenen Zielen gelangt, dass der vorstehende Aufsatz mit voller Berechtigung so, wie er vor mehr als einem Jahre abgefasst war, auch jetzt erscheinen darf; ja dass ich in Vielem ihn als eine Erwiderung auf Wickhoff's Aeusserungen angesehen wissen möchte.

Dieser Nachtrag bezweckt nichts Anderes, als die Gründe anzuführen gerade dafür, wesshalb ich durch Wickhoff's neu aufgestellte Behauptungen in meinen älteren Ansichten nicht schwankend gemacht worden bin. Es sei mir gestattet der deutlichen Auseinandersetzung zu Liebe ein kurzes Résumé der beiden, von Guido da Siena ausgehenden Abhandlungen zu geben.

Die Feststellung der Echtheit jener Inschrift gab mir die Veranlassung, die Stellung, welche Guido in der Geschichte der toscanischen Kunst einnimmt, und seine Bedeutung zu ergründen. Ich glaubte in ihm und seinem Zeitgenossen Giunta Neuerer zu sehen, die eine bestimmte Kunstrichtung, nämlich die byzantinisirende einführen. Die Untersuchung war weiter darauf gerichtet, den Einfluss dieser Meister und zugleich die Wandlungen innerhalb dieser Kunstrichtung zu verfolgen, für welche sich Belege in einer Reihe von Werken darboten. Als letzter grosser Repräsentant dieses Stiles wurde Cimabue erfasst, von diesem Gesichtspunkte seine Charakteristik und damit auch das Ver-

ständniss für die Erscheinung Giotto's gewonnen, insofern dieser als der Erste einer auf naive Naturbeobachtung sich gründenden Kunstrichtung Jenem als dem Letzten einer von fremden künstlerischen Vorbildern abhängigen Künstlerschule gegenübergestellt wurde.

Wickhoff nun, nachdem er Guido's Inschrift behandelt, geht, ohne weiter dessen Kunst ins Auge zu fassen, der Frage zu Leibe, welche Berechtigung Vasari's Behauptung, Cimabue sei der Begründer der toscanischen Malerei, denn überhaupt habe — eine Behauptung, die viel dazu beigetragen hat, dass man es für unmöglich hielt, Guido habe am Anfang des 13. Jahrhunderts gelebt. In der scharfsinnigsten Weise, mit einer methodischen Kritik, die jeden Historiker mit grösster Genugthuung erfüllen muss, löst er die Aufgabe, die er sich gesetzt, die Entstehung dieser Meinung Vasari's, ihre Entwicklung und Ausbildung darzulegen. Die älteste Angabe über Cimabue findet sich in Dante's göttlicher Comödie, in jenen bekannten Versen — sie haben Cimabue unsterblich gemacht. Unter allen Commentatoren findet sich nur einer: der sogenannte »Ottimo«, der am Ende des 14. Jahrhunderts einiges Genauere über Cimabue beibringt: er nennt ihn den Lehrer Giotto's, erwähnt eine Altartafel in S. Maria novella und bemerkt, dass seine Nachkommen noch lebten. Die Angabe, dass Giotto Schüler Cimabue's gewesen, fasst Wickhoff als einen der vielen an Giotto's Biographie sich haftenden novellistischen Züge auf; man habe dies einfach daraus geschlossen, dass bei Dante beide Künstler als Vertreter zweier Generationen aufgeführt werden. Die Volksphantasie malt sich das Verhältniss weiter aus und dichtet die erste Begegnung Giotto's mit Cimabue so, wie sie dann von Ghiberti geschildert wird. Ghiberti weiss noch nichts davon, dass Cimabue's Thätigkeit epochemachend gewesen sei, führt kein Werk von ihm an, sondern erwähnt nur, er habe in der griechischen Manier gearbeitet. Der Erste, der wieder einzelne Gemälde des Meisters namhaft macht, ist Albertini in seinem kurzen Memoriale: und zwar nennt er eine grosse Tafel in S. Maria novella und ein Crucifix in S. Croce. Ihm folgt der Anonymus des Codex XVII, 17 in der Bibliotheca nazionale. Derselbe stellt die früheren Angaben Ghiberti's, Landinis und Albertini's zusammen und erweitert den Katalog der Werke, indem er neben der hier etwas näher bezeichneten »grossen Madonna zu Seiten der Capelle Rucellai« in S. Maria novella noch »Geschichten« im Klosterhofe von S. Spirito, einen h. Franz in S. Francesco zu Pisa anführt und angiebt, Cimabue habe in S. Francesco zu Assisi und in der Pieve zu Empoli gemalt. Aus verschiedenen Anzeichen lässt sich schliessen, dass der Anonymus willkürlich nur auf eine allgemeine Stilkritik hin Gemälde, die einen vorgiottoschen Charakter tragen, dem Leben Giotto's zuertheilte. Seine Aufzeichnungen nun aber haben Vasari als Quelle gedient, der die älteren Angaben reicher ausschmückt, zuweilen, weil er sie missversteht, um Ausgangspunkte gänzlich unbegründeter Schilderungen (wie jener von der Jugend Cimabue's und seinem Verhältniss zu den griechischen Meistern) macht und seinerseits nun kühn Werke von alterthümlichem Charakter, die ihm ausser den von Anonymus erwähnten bekannt geworden sind, dem Cimabue zuschreibt. Es sind folgende: das Altardossale von S. Cä-

cilia (Uffizien), das Madonnenbild in S. Croce (London), die Madonna in S. Trinità (Akademie Florenz), Fresken im Spedale della Porcellana, eine Madonna in S. Francesco zu Pisa (Paris), ein Crucifix ebendaselbst, eine hl. Agnes in S. Paolo a ripa d'Arno zu Pisa, fast alle vor Giotto entstandenen Fresken in S. Francesco zu Assisi (mit Ausnahme der Fresken im Querschiff oben und der grossen Madonna, die in der Mutterkirche, welche er gar nicht erwähnt). In ungefährer Zeitschätzung gibt er das Jahr 1240 als Geburtsjahr, das Jahr 1300 als Todesjahr an.

Die Folgerung, die sich aus dem Allen ergibt, ist nach Wickhoff die, dass die ganze Biographie Cimabue's, die Vasari gibt, nur durchaus willkürliche, keine beglaubigte Nachricht enthält. Aus drei Versen der Comödie hat sie sich nach und nach entwickelt. Der ganze Katalog der Werke ist ein auf Grund durchaus willkürlicher Bestimmungen aufgestellter. Die einzige und zwar von Vasari nicht angeführte Arbeit, die beglaubigt ist, befindet sich im Dome von Pisa und ist die Figur des Johannes in dem Apsismosaik. (Die Madonna ist von Vincino, der Christus von Franciscus pictor da San Simone).

Aber die Madonna Rucellai? wird man fragen. Wickhoff lässt auch dieses nicht als bezeugtes Werk gelten. Er findet in der Madonna Rucellai eine sehr nahe Verwandtschaft mit Duccio's berühmter Tafel in Siena und möchte in ihr daher jenes Bild wieder erkennen, das am 15. April 1285 bei Duccio für S. Maria novella bestellt wurde.

Das schliessliche, für Wickhoff wichtigste Resultat aber aller dieser Untersuchungen ist nun dieses, dass Vasari's Behauptung, Cimabue sei der Begründer der neuen italienischen Kunst, gänzlich belanglos ist. Statt eines solchen sei er vielmehr der sanfte »Carlino Dolce einer absterbenden Kunstrichtung«. Dieses Resultat aber ist nun im Wesentlichen dasselbe, das nur auf ganz anderem Wege, durch meine Untersuchungen erreicht wurde. Ja, in einem dritten Abschnitt seiner Arbeit nähern sich Wickhoff's Betrachtungen den meinigen noch mehr, indem er in Kürze die künstlerische Bedeutung der Compositionen des Guido'schen Madonnenbildes und des Giuntaschen Crucifixes hervorhebt. Wickhoff's Schlusssätze lauten nun: »ob Guido selbst ein bahnbrechender Künstler war, oder ob seine bezeichnete Tafel nur ein erhaltenes Beispiel der damals herrschenden Richtung ist, wird uns mit unserem geringen historischen Material zu erhärten nicht möglich sein; genug, dass ein datirbares Crucifix in Pisa drüben, dass eine datirte Madonna in Siena hüben uns einen letzten Aufschwung der weltumfassenden altchristlichen Malerei am Beginne des 13. Jahrhunderts beweisen, an blühende Städte Toscana's gebunden und von hier aus fortwirkend, bis diese Richtung am Ende des Jahrhunderts von der neuen, tiefen, national italienichen Kunst des Giotto di Bondone überwunden und verdrängt wird.«

Wickhoff ist also durch negatives Verfahren zu einer Ansicht gelangt, die sich mit der von mir durch positives Vorgehen erreichten scheinbar ganz nahe berührt. Aus meinem Aufsatze möchte es wohl hervorgehen, dass, was Wickhoff bezweifelt, es an historischem Materiale thatsächlich nicht fehlt, nachzuweisen, dass Guido und Giunta bedeutende Neuerer waren. Die ein-

gehende Berücksichtigung dieses Materiales aber gab mir eine Auffassung der toscanischen Malerei im 13. Jahrhundert, die von der Wickhoff's bei aller scheinbaren Verwandtschaft doch grundverschieden ist. Nicht ein Absterben, ein letzter Aufschwung dünkt mich diese byzantinisirende Richtung, sondern ein Werden, eine erste und zwar sehr bedeutungsvolle Phase in der Entwicklung der grossen italienischen Kunst. Die Kunst Guido's und Giunta's steht nach meinem Dafürhalten nicht in directem Zusammenhang mit der altchristlichen, sondern bezeichnet eine vollständige Wandlung und Neuerung, indem sie für die toscanische Wand- und Tafelmalerei die byzantinische Kunstweise im Gegensatz zu der bis dahin herrschenden ganz rohen nationalen Kunstübung zur Norm und Regel macht.

Dies mag zur genauen Kennzeichnung der Verschiedenheit des Standpunktes, den Wickhoff und ich einnehmen, genügen.

Nun tritt aber die weitere Frage an uns heran: wird durch Wickhoff's Untersuchungen über Cimabue die von mir vertretene Ansicht erschüttert oder gar unmöglich gemacht? Darauf lässt sich mit einem entschiedenen Nein antworten. Denn selbst, wenn Wickhoff Recht haben sollte, dass ausser dem Johannes in Pisa kein Werk existirt, das mit Sicherheit Cimabue zugeschrieben werden kann, so bleibt doch immer die Thatsache unangefochten, dass jene gemeinhin dem Meister zugeschriebenen Gemälde die durchbildetsten und abschliessenden Schöpfungen der byzantinisirenden Kunstrichtung sind. Ob sie nun von Cimabue oder anderen florentinischen Meistern herrühren, die oben gegebene Charakteristik bleibt immer die gleiche, und das allgemeine Resultat unverändert bestehen. Dennoch aber ist es von höchster Wichtigkeit, Wickhoff's Behauptung auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen, da wir wahrlich nicht ohne absolut zwingende Gründe gesonnen sein können, den grossen Künstler, den wir bisher zu würdigen glaubten und verehrten, aus der Kunstgeschichte zu streichen, ihn einfach uns nehmen zu lassen, ohne dass wir etwas Anderes dafür erhalten.

Wenn man Wickhoff auch das volle Recht zuerkennt, zu zerstören, was doch als wenig fest begründet keinen Bestand haben kann, wenn man ihm zugesteht, dass es ihm durchaus gelungen ist nachzuweisen, dass die Biographie Cimabue's von Vasari historisch keinerlei Bedeutung hat, und ihm das Verdienst zuerkennt, mit tief eingewurzelten vorgefassten Meinungen gründlich, ja radical aufgeräumt zu haben, so bleibt es immer unbegreiflich, wie er sich doch mit solchen negativen Resultaten begnügen mochte, wie es ihm gar nicht darum zu thun ist, wieder aufzubauen, wo er eingerissen hat. Das kostbarste Material, das durch den Zusammenbruch nicht zerstört werden konnte, lässt er, ohne es auch nur eines Blickes zu würdigen, ruhig liegen und tritt von dem Schauplatz seiner Thätigkeit gelassen ungerührt ab. Andere, die sich der Stätte nähern, bleiben erstaunt stehen, und gleich der Erste, einer, dem sie besonders theuer war und der kurz zuvor mit Sorgfalt und Liebe bemüht gewesen war, durch entscheidende Veränderungen und durch Versetzen und Zusammenfügen des kostbaren Materiales das Bauwerk dauerhaft zu gestalten und zu begründen, kann sich nicht enthalten, sofort zu den Werkzeugen zu greifen und von Neuem an die Arbeit, an den Wiederaufbau zu gehen.

Gut — die ganze Vasari'sche Biographie ist nichts als eine Fabel. Ja lassen wir sie denn ganz bei Seite! Dabei sei aber doch bemerkt, dass Wickhoff in seinem Eifer so weit geht, ganz zu verkennen, was doch aus meinem Buche über Franz von Assisi deutlich genug hervorgeht, dass ich Vasari gegenüber fast den gleichen kritischen Standpunkt eingenommen habe, wie er. Dass ich dessen Behauptungen betreffs Cimabue irgend welche entscheidende Bedeutung zuerkannt hätte, wäre kühn zu behaupten. Ich habe ihm nur insofern Beachtung geschenkt und auf seine Angaben hingewiesen, als sie mit meinen eigenen stilkritischen Untersuchungen Berührungspunkte zeigten. Vasari hat als Kunstkenner, freilich als ein in dieser älteren Kunst noch ziemlich ungeübter, den Anspruch darauf, gehört zu werden, so gut wie irgend ein neuerer — die Ansichten Vasari's als Kunstkenners und nur als solchen habe ich angeführt. Ich weise daher die gelegentlich der Besprechung der Fresken der Oberkirche in Assisi aufgestellte Behauptung, ich hätte mich »in den Zuschreibungen von Vasari nicht losmachen können«, auf das Entschiedenste zurück. Nur das Eine gebe ich zu, dass ich den Ausgangspunkt meiner Untersuchungen über Cimabue allerdings von dem Werke genommen habe, das Vasari als ein Hauptwerk Cimabue's bespricht, von der Madonna Rucellai. Dass dies nicht gestattet ist, hat Wickhoff's Aufsatz nachgewiesen.

Was nun, wenn wir ganz von Vasari und der ihm vorangehenden Fabeldichtung absehen, wissen wir von Cimabue? Von einzelnen Daten dies, dass er im Jahre 1272 in Rom war, wie Strzygowski nachgewiesen hat, ferner dass er 1301 die Figur des Johannes im Mosaik des Domes zu Pisa ausgeführt hat, endlich dass er sich 1302 verpflichtete, mit Johannes genannt Nuchulus ein Altarwerk für das Spedale nuovo zu Pisa zu verfertigen. Dies ist nicht viel und wäre doch genügend, um die Behauptung aufzustellen, dass der Künstler ein hervorragender gewesen sein muss. Nun bezeugt es Dante aber ausdrücklich, dass vor Giotto Cimabue in Florenz der grösste und berühmteste Maler war, ein Zeugniss, auf das Wickhoff merkwürdiger Weise, obgleich er es ja als die Quelle aller späteren Angaben nachweist, fast gar kein Gewicht legt. Denn wie hätte er es sonst nicht einmal deutlich sagen müssen: »wir haben zwar ausser dem Johannes keine beglaubigten Werke Cimabue's, aber derselbe muss ein bedeutender Künstler gewesen sein, da Dante ihn neben Giotto erwähnt.« Die Commentatoren und die anderen Schriftsteller bis auf Vasari sind eben durch Dante verführt worden, sich in ihrer Weise nun ein Bild von diesem grossen Meister des 13. Jahrhunderts zu machen. In dem Einen hatten sie alle Recht, dass er ein ganz hervorragender Künstler gewesen sein muss.

Und auf dieser Grundlage darf man auch heute versuchen, wenn auch freilich in ganz anderer Weise als damals, sich ein Bild Cimabue's und seiner Kunst zu gewinnen.

Der einzuschlagende Weg der Untersuchung ist kurz folgender. Eine Anzahl von florentinischen Gemälden aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist uns erhalten: unter denselben Werke von ganz hervorragender künstlerischer Bedeutung. Cimabue war der grösste Meister zu Florenz in dieser Zeit, folglich sind seine Schöpfungen, falls überhaupt solche auf uns

gekommen sind, unter jenen bedeutenden Gemälden zu suchen. Lässt sich nachweisen, dass eines oder mehrere dieser Bilder dem Stile nach genau mit der Johannesfigur in Pisa übereinstimmen, so wäre damit die Autorschaft von Cimabue erwiesen. Diese Beweisführung ist freilich nur dann überhaupt möglich, wenn es feststeht, dass man in den in byzantinisirendem Stile gehaltenen Bildern nach Verschiedenheiten des Stiles die Kunstweise verschiedener, mehr oder weniger begabter Künstler erkennen kann. Dies möchte ich auf das Entschiedenste behaupten. Zunächst unterscheiden sich deutlich die verschiedenen Werke ihrer Güte, d. h. der grösseren und geringeren Feinheit und Sorgfalt der Zeichnung und Behandlung nach von einander. Es ist bereits oben bemerkt worden, dass die Originalarbeiten Guido's von schwächeren zeitgenössischen genau desselben Stiles zu trennen sind, in den älteren Fresken der Oberkirche zu Assisi kann man, obgleich der Stil ganz derselbe ist, mit Sicherheit nur der Ausführung nach die Thätigkeit verschiedener Maler constatiren. Eine eingehende Prüfung ergiebt aber ferner, dass trotz gemeinsamem Festhalten am byzantinischen Formenschema die besseren Künstler je nach individueller Beanlagung und nach individueller Ausbildung des technischen Verfahrens dieses Schema verschiedenartig modeln. Die Verschiedenheiten aber sind freilich der Art, dass häufig Worte nicht hinreichen, sie verständlich zu präcisiren, wenn auch das geübte Auge sie erfasst. Die Abweichungen der Typenbildung in Bildern wie denen Guido's, jenen in der Akademie zu Pisa und den florentinischen der späteren Jahrzehnte des Jahrhunderts sind wohl sehr ersichtlich, viel schwieriger ist es, bloss nach den Formen die Künstler einer und derselben Gruppe wie der florentinischen zu unterscheiden. Da kommt nun aber das oben erwähnte Moment: die verschiedene künstlerische Qualität, der Entscheidung zu Hilfe. Endlich ist ein drittes in Anschlag zu bringen, was von grösster Bedeutung ist, nämlich die Composition. In der vorangehenden Abhandlung ist des Näheren ausgeführt worden, wie sich Wandlungen in der Darstellung der Madonna vollziehen im Laufe des 13. Jahrhunderts, Wandlungen, die überall, wo sie wesentlich sind, auf die Initiative einzelner hervorragender Künstler zurückgeführt werden müssen.

Eine der entscheidendsten Neuerungen nun aber ist die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Florenz auftretende: die Engel, die bis dahin in kleiner Figur in der Luft schwebend oder neben dem Throne der Jungfrau erscheinen, treten hier in voller Grösse und reicherer Anzahl an die Seiten. Diese künstlerisch grossartige Erfindung kann nur von einem höchst bedeutenden Künstler herrühren. Dass derselbe ein Florentiner war, ist mehr als wahrscheinlich, da wir derartig componirte Bilder vor Allem in Florenz finden, während in Siena eine ähnliche Anordnung der Engel, und noch dazu in sehr modificirter Form, erst viel später auf der Maestà des Duccio erscheint. Noch der Florentiner Coppo di Marcovaldo, der dort in den 60er Jahren thätig war, kennt sie nicht, sondern hält in seinem Bilde in Siena an dem älteren Schema fest. Ein anderer grosser Florentiner der Zeit muss diesen Typus des Madonnenbildes geschaffen haben.

Die Madonnenbilder dieser Art nun sind:

1. Die Madonna aus S. Trinitá in der Akademie zu Florenz.
2. Die Madonna in S. Francesco zu Assisi.
3. Die aus S. Francesco in Pisa stammende Madonna im Louvre.
4. Die aus S. Croce in Florenz stammende Madonna in London.

Ein fünftes: die Madonna Rucellai, die zwar auch zu der Gruppe zu rechnen ist, aber die Abweichung zeigt, dass die Engel zu Seiten des Thrones knieen, nicht stehen, soll vorläufig nicht zum Vergleich herangezogen werden.

Alle diese Bilder gehen der Idee der Composition nach auf denselben grossen Florentiner zurück. Auch was ganz im Allgemeinen die Formen, was einzelne Eigenthümlichkeiten, wie die Bildung des Thrones anbetrifft, bilden sie eine zusammengehörige Gruppe innerhalb der Werke byzantinisirender Richtung. Der künstlerische Geist aber, der mächtig aus ihnen spricht, ist ein von dem höchsten Streben nach Erhabenheit und Schönheit, nach Lebhaftigkeit des Ausdrucks und Bedeutsamkeit der Bewegung beseelter.

Was nun jedoch die Ausführung und die Verhältnisse in den Formen betrifft, so machen sich Verschiedenheiten bemerkbar. Es kann nicht fraglich sein, dass das Bild im Louvre und jenes in London nicht auf der Höhe der anderen Schöpfungen stehen. Ersteres muss von einem weniger bedeutenden, dem grossen Meister aber ganz nahestehenden Künstler, letzteres von einem späteren Nachahmer gefertigt sein. Die zwei anderen Gemälde aber haben dies gemein, dass sie beides Meisterwerke sind, wenn auch entschiedene Unterschiede in der Zeichnung und malerischen Behandlung sich bemerkbar machen. Auf den ersten Blick leuchtet es ein, dass das Bild in der Akademie ausgesprochen alterthümlicher ist. Die Gewandung zeigt die feine Goldfältelung, Christus hält die Rolle und schaut segnend heraus, Maria streckt in der älteren, von Guido's Bildern uns bekannten Weise die Hand vor der Brust aus, die Typen haben scharf und hart prononcirte byzantinisirende Formen, die Füsse sind in Schuhen. In Assisi ist Alles freier, breiter, grossartiger, malerischer, weicher. Aber der künstlerische Geist und die Seele, die in beiden Bildern sich ausdrücken, sind durchaus dieselben — und trotz scheinbarer Verschiedenheit ist auch die Formensprache eine und dieselbe. Dem ganzen Knochenbau und allen Verhältnissen nach stimmen die Typen überein, dort durch das schärfere Betonen der Knochen im Contour mehr wie aus Holz gedrechselt, hier in milderer Abrundung und Modellirung wie aus weicherem Stoffe geformt. Charakteristisch für sie ist — kurz und allgemein gefasst — das Runde der Formen, wie es in der Anordnung des schön gewellten, perückenartig mächtigen Haares, in der Bildung der Nasenkuppe und in jener des Kinnes hervortritt. Die Nase besteht gleichsam aus drei an einander gesetzten Theilen: dem eingesattelten dreiseitigen Ansatz, dem mittleren geradliegenden breiten Rücken und der nach abwärts gebogenen runden Kuppe mit den rundlappigen Flügeln. Auf dem Akademiebilde sind diese Theile deutlich gesondert, auf dem in Assisi sind ihre Uebergänge mehr vermittelt. Könnte man noch zweifeln, ob auch wirklich beide Gemälde von einer Hand sind, so wird nach meinem Dafürhalten jeder Zweifel durch den Vergleich einiger anderer Werke gehoben.

Auch von Wickhoff ist zugegeben worden, dass die Madonna in Assisi stilistisch mit den Fresken im Querschiff und Chor der Oberkirche von S. Francesco übereinstimmt. Ich brauche meine in »Franz von Assisi« aufgestellte Behauptung nicht nochmals zu begründen. Derselbe grosse Künstler — und zwar eine ganz ausgesprochene Individualität — ist der Schöpfer sowohl jener Fresken, wie der Madonna, als endlich des Crucifixes in S. Chiara zu Assisi. Dass es aber auch derselbe ist, der das Bild in der Akademie gemacht hat, ergiebt gerade der Vergleich jener Fresken. Absolut dieselben Männerköpfe, die dort unter dem Thron der Madonna sichtbar werden, kehren hier wieder — Köpfe, die sich durch ihre Grossartigkeit und die Gewalt des Ausdruckes sehr wesentlich von denen auf anderen zeitgenössischen Bildern unterscheiden, wovon gerade die Betrachtung der anderen minderwerthigen Wandmalereien in der Oberkirche zu Assisi vollständig überzeugen kann.

Nun wohl: eine Reihe von Werken der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist aus stilistischen Gründen einem und demselben florentinischen Künstler zuzuschreiben. Dieser Künstler ragt an Bedeutung weit über seine Zeitgenossen hervor, sein schöpferisches Vermögen tritt nicht allein in der kühnen Neugestaltung und seelischen Belebung der byzantinischen Kunstformen, sondern auch in der Erfindung einer neuen, überaus monumentalen Composition der Madonnendarstellung hervor. Cimabue war der bedeutendste Künstler in Florenz zu dieser Zeit: niemand dürfte die Schlussfolgerung unberechtigt finden: Cimabue ist der Schöpfer jener Fresken in Assisi, jenes Crucifixes und der Madonna in der Akademie.

Doch ehe dies mit voller Bestimmtheit ausgesprochen wird, heisst es das beglaubigte Werk Cimabue's in Pisa in Betrachtung ziehen. Betreffs desselben darf ich nun wohl mittheilen, dass ich vor Jahren, noch unbekannt mit den aus den Urkunden zu gewinnenden Bestimmungen des Antheiles, den Cimabue an dem Mosaik gehabt hat, rein aus stilkritischen Gründen zu der Entscheidung kam, dass einzig der Johannes ein Werk des Meisters ist. Derselbe schien mir einerseits künstlerisch durchaus den derberen, ausdrucksloseren, starr blickenden Figuren der Maria und des Johannes so überlegen, andrerseits so durchaus im Stile der Wandmalereien in Assisi gehalten zu sein, dass mir die Autorschaft Cimabue's unbestreitbar dünkte. Erst später fand ich meine Ueberzeugung voll bestätigt durch die urkundlichen Angaben. Wäre es Wickhoff nicht darum zu thun gewesen, Cimabue den Ruhmestitel des Begründers der italienischen Malerei zu nehmen, er würde auch dieser Johannesfigur gerechter geworden sein. Gewiss erinnert dieselbe an die kleinen Gestalten griechischer Täfelchen, aber sie unterscheidet sich von den Figuren anderer Maler der Zeit ebenso, wie jene Figuren auf dem Akademiebilde und in Assisi, mit denen sie — trotz der verschiedenen Technik darf man dies behaupten — stilistisch durchaus übereinstimmt. Für das genau prüfende Auge ist der Unterschied des Cimabue'schen Johannes von den daneben stehenden zwei Gestalten ganz augenfällig.

Meine auf stets erneute Vergleiche begründete Behauptung ist also diese: der Meister des Johannes in Pisa, Cimabue, ist unzweifelhaft derselbe, welcher

das Bild in der Akademie, die Fresken und das Crucifix in Assisi gemalt hat. Die Bilder in Paris und London sind nicht von ihm selbst ausgeführt, sind aber Nachahmungen seiner Compositionen. Der Stil desselben Künstlers aber tritt uns ferner in den Fresken der Michaelskapelle in S. Croce, in dem Madonnenbilde der Kirche der Servi in Bologna entgegen.

Ohne Vasari irgendwie zu berücksichtigen, nur auf den positiven Angaben über Cimabue fussend und von stilkritischen Vergleichen ausgehend sind wir also zu einer direkten Anschauung der Kunstrichtung Cimabue's gelangt und zwar im Wesentlichen zu derselben, der ich in meinem Buche »Franz von Assisi« Geltung zu verschaffen suchte. Doch handelte es sich durchweg in diesen Zeilen um eine auf erneuten Vergleich aller Werke beruhende Untersuchung.

Nun bleibt aber noch ein Einwand zu widerlegen, den Wickhoff gegen die Zuschreibung der Fresken in Assisi an Cimabue macht. Wickhoff glaubt nämlich nachweisen zu können, dass dieselben bereits um das Jahr 1253 entstanden seien. Ist dieser Beweis als endgültig geliefert zu betrachten, dann muss allerdings davon abgestanden werden, Cimabue als den Schöpfer jener Gruppe von Werken zu betrachten, dann muss die stilistische Uebereinstimmung jenes Johannes in Pisa mit den anderen angeführten Gemälden auf einer Augentäuschung beruhen, dann nimmt ein anderer unbekannter älterer Künstler alle Cimabue erwiesenen Ehren für sich in Anspruch, dann wissen wir nichts von Cimabue, als dass er trotz Dante kein wahrhaft bedeutender originaler Künstler, sondern nur ein Nachahmer jenes älteren genialen Meisters gewesen sein muss, da seine Werke unter den schwächeren florentinischen Produkten der Zeit gesucht werden müssten.

Dies Alles macht es von vorneherein sehr unwahrscheinlich, dass Wickhoff Recht hat. Welches sind seine Beweise? Er entlehnt sie der Inschrift auf dem Crucifix in S. Chiara zu Assisi. Ich hatte in demselben genau den Stil der Wandmalereien im Querschiff und Chor der Oberkirche von S. Francesco gefunden. Wickhoff bestätigt diese Ansicht und nimmt gleichfalls an, dass die Fresken zu gleicher Zeit wie das Crucifix entstanden sind. Wichhoff sagt nun: »dieses Crucifix lässt sich jedoch datiren. Es trägt die Aufschrift: Dna. Benedicta post Claram pa̅ Abbā me fecit in fast reiner Capitale, dadurch schon auf ein höheres Alter hinweisend. Thode war aber so sehr in seine Cimabueliebhaberei eingesponnen, dass er den Anhalt für eine genaue Datirung übersah, oder vielmehr zu Gunsten seines Cimabue unrichtig deutete. »»Die Hoffnung««, sagt er, »»daraus (aus dieser Inschrift) eine annähernde Zeitbestimmung zu gewinnen, verwirklicht sich nicht, da, wie das ‚beata‘ lehrt, das Crucifix erst nach dem am 16. März 1260 stattgefundenen Tode der Aebtissin wohl auf Kosten eines Legates angefertigt wurde, und es demnach ungewiss bleibt, ob das unmittelbar nachher oder später geschah.«« Nun steht aber nirgends ‚beata‘, sondern es ist zu lesen ‚prima abbatissa‘; das würde zunächst das Crucifix in die Dauer des Regimentes der Benedicta 1253 — 1260 setzen.« Wickhoff geht dann weiter: da Clara noch nicht sancta genannt sei in der Inschrift, müsse das Crucifix vor dem Jahre ihrer Canonisation 1255, also zwischen 1253 — 1255 entstanden sein.

Nun muss ich vor Allem die Behauptung, dass ich das »prima« als »beata« gelesen habe, auf das Entschiedenste zurückweisen. Verantwortlich bin ich nur dafür zu machen, dass ich vergessen anzugeben, wo das »beata« steht: nämlich freilich nicht in der grossen Inschrift, sondern da, wo die Aebtissin selbst in kleiner Figur kniet. Da ist, wie ich aus meinen alten Notizen sehe, zu lesen: b. Benedicta, was Wickhoff offenbar entgangen ist. Nun wohl, das verändert die ganze Frage. Das »beata« ist undenkbar zu Lebzeiten der Benedicta, folglich das Crucifix nach 1260 entstanden. Dass das »sancta« vor »Clara« fehlt, thut nichts zur Sache: das »beata« entscheidet! Auch die Fresken in S. Francesco sind also nach 1260 entstanden — wann, ist nicht bestimmt zu sagen. Wickhoff, von einer falschen Voraussetzung ausgehend, will einen Beleg dafür, dass auch sie um 1253 entstanden sind, darin finden, dass auf der Darstellung des hl. Lukas deutlich das Wappen der Orsini zu erkennen ist und dass hierin ein Hinweis auf den Stifter der Fresken: den Cardinal Giovanni Gaetano, der 1252 und 1253 mit Innocenz IV. zur Einweihung der vollendeten Kirche dort war, gegeben sei. Gerne gebe ich es zu, ja halte es für sehr wahrscheinlish, dass Giovanni Gaetano Orsini der Stifter der Gemälde gewesen ist, aber ein zwingender Grund für die Datirung desselben im Wickhoff'schen Sinne ist nicht vorhanden. Vielmehr erscheint es viel wahrscheinlicher, dass erst als Protektor des Ordens, welche Stellung der Cardinal erst 1263 erhielt, derselbe für die Ausschmückung der Kirche gesorgt hat. Und diese Zeitbestimmung steht im Einklang mit der Datirung des Crucifixes. Näheres über den Zeitpunkt der Entstehung der Gemälde ist vorläufig schwer zu sagen. Giovanni Gaetano, der 1277 als Nicolaus III. Papst wurde, ist erst 1280 gestorben. Ferner wäre es möglich, dass in dem Wappen ein Hinweis nicht auf ihn, sondern auf den Cardinal Matthäus Rubeus Ursinus, der 1279 das Protektorat über den Franciscanerorden erhielt, läge. Doch steht der Annahme, dass Cimabue bereits in den sechziger oder siebziger Jahren in Assisi thätig gewesen ist, nichts im Wege, und so ist Wickhoff's Einwand als entkräftet anzusehen.

Nur ein Werk ist bei den bisherigen Untersuchungen nicht berücksichtigt worden, und zwar gerade dasjenige, das als das berühmteste von Cimabue gilt: die Madonna Rucellai.

Dass es mit derselben eine eigene Bewandtniss hat, ist fraglos. Nach dem allgemeinen Aufbau der Composition gehört es wohl in die Reihe der Cimabue'schen Bilder, doch macht sich schon hier eine Abweichung bemerkbar, indem nämlich die für Jene typische Anordnung der stehenden Engel aufgegeben ist: die sechs Engel, alle den Blick auf das Christuskind richtend, knieen zu Seiten des Thrones. Offenbar ist hierin eine bewusste Umbildung des Cimabue'schen Schemas zu gewahren. Weiter aber unterscheidet sich bei ausgesprochener allgemeiner Verwandtschaft die Gesichtsbildung, wie die Zeichnung der Hände und die Gewandung nicht unwesentlich von den bisher betrachteten Werken. An Stelle der für diese charakteristischen runden Formen macht sich hier — ganz allgemein ausgedrückt — eine grössere Schlankheit und Gedehntheit der Formen bemerkbar. Die Nase ist länger, schmaler und

im Ganzen (d. h. auch im mittleren Theile) mehr gebogen, ihre Kuppe wie das Kinn ist weniger knollig, rund, schärfer zugespitzt. Das Haar ist nicht so üppig, schlichter und liegt in eigenartiger Weise gekräuselt in den Nacken. Endlich aber spricht aus den Engelköpfen eine andere Empfindung: in der Haltung der Köpfe und in der Art des Blickes drückt sich nicht wie in den Cimabue'schen Bildern die göttlich erhabene Ruhe würdevollen Sinnens, sondern ein zärtlich schwärmerisches, ekstatisches Seelenleben aus. Dort wenden sie sich als Repräsentanten des himmlischen Hofstaates an den Beschauer, selber des göttlichen Anblickes gewohnt vermitteln sie denselben der Menschheit. Hier sehen wir sie unbekümmert um die letztere in Verehrung ihres Dienstes walten, die Welt bekümmert sie nicht, wie gebannt haftet ihr Blick an dem Kinde, als wäre ihr Leben nur ein Theil von dem Leben dieses.

Schon Schnaase fand den Geist dieses Kunstwerkes der sienesischen Kunstrichtung verwandt und erklärt sich diese Verwandtschaft daraus, dass Duccio ein Schüler Cimabue's gewesen sein möchte. Strzygowski, der die Madonna Rucellai die »Zierliche« nannte, suchte gleichfalls, freilich in ganz missglückter Weise, Beziehungen zu Siena darzulegen. Wickhoff endlich geht so weit, das Bild für ein Werk Duccio's selbst zu erklären. Er glaubt, dass in demselben die am 15. April 1285 bei Duccio bestellte »grosse Tafel mit der Madonna und anderen Figuren« wiederzuerkennen sei.

Den Einwürfen, dass die Madonna Rucellai das einzige Werk ist, das anscheinend als Cimabue'sches bezeugt ist, begegnet er folgendermaassen. »Der anonyme Commentar (Dantes, aus dem 14. Jahrhundert) und Albertini wissen nur von einer grossen Tafel Cimabue's in jener Kirche, wo sich gewiss zu ihren Zeiten die alten Bilder noch zu Dutzenden befanden, aber keiner sagt, was diese Tafel vorstellt. Der Autor unseres Codex XVII, 17 suchte die alte Tafel des Cimabue, welche er bei Albertini erwähnt fand, in S. Maria Novella auf und stiess da auf die Madonna Rucellai, die sich zu seiner Zeit nach mancherlei Wechselfällen noch von dem alten Besitze mochte erhalten haben, und mit seiner vagen Vorstellung von Cimabue, deren Entstehung wir oben verfolgten, sprach er sie für das gesuchte Werk des Cimabue an.«

Möglich, dass dem so war, aber auch nur möglich, nicht einmal wahrscheinlich. Ein Schriftsteller des 14. Jahrhunderts nennt als Werk Cimabue's eine Altartafel in S. Maria novella. Diese Angabe war sicher nicht aus der Luft gegriffen, sondern auf eine ganz bestimmte Tradition gegründet, und zwar eine durchaus glaubwürdige Tradition. Jener Schriftsteller sagt: dieses Gemälde sei »fra gli alti notabile di maisterio«. Er kannte also noch andere Arbeiten von Cimabue, aber diese Tafel war die berühmteste. Ueber hundert Jahre vergehen, da erwähnt wieder Albertini dieselbe. Die Tradition schreibt also noch i. J. 1510 das Gemälde dem Cimabue zu, denn es ist viel glaublicher, dass dem Albertini der Name des Meisters in der Kirche selbst von den Mönchen genannt worden sei, als dass er die Mittheilung jenem Commentar Dante's entnommen habe. Vierzig Jahre später führt der Verfasser des Codex XVII, 17 wiederum ein Bild des Cimabue in der Kirche an: eine grosse Madonna »acanto alla capella de rucellai«. Wie gezwungen ist nun

doch Wickhoff's Erklärung — wie viel einfacher die Annahme, dass auch damals noch es wohlbekannt war, jene vom »Ottimo« und von Albertini namhaft gemachte Tafel sei von Cimabue, und dass der Compilator des Codex sicher kein anderes Bild als wie jene bezeichnet hat! Dass das Bild — und zwar eben die Madonna Rucellai — dauernd einer gewissen Berühmtheit sich erfreut hat, dafür scheint mir auch die Ausführlichkeit zu zeugen, mit der Vasari es bespricht. Ja, er weiss davon zu erzählen, dass es aus dem Atelier des Künstlers unter grossen Festlichkeiten in die Kirche gebracht worden sei, und ferner berichtet er auf Grund von »certi ricordi di vecchi pittori«, von dem Besuche, den Karl von Anjou dem Meister gemacht, um das Werk zu sehen! Mag es nun mit der Glaubwürdigkeit dieser Angaben bestellt sein wie immer, mag es sich auch hier nur um ältere novellistische Anekdoten handeln — obgleich gerade diese Erzählungen einen Kern von Wahrheit wenigstens enthalten dürften — immer geht aus diesem Allen hervor, dass eine ganz bestimmte Tradition von der Autorschaft Cimabue's bis auf Vasari's Zeit sich erhalten hatte. Und indem so die älteren Angaben und Vasari's Bericht, gegenseitig sich bestärkend und erläuternd, die Continuität dieser Tradition bezeugen, lassen sie in der That kaum einen anderen Schluss übrig, als: die Madonna Rucellai ist ein durch ununterbrochene Ueberlieferung beglaubigtes Werk Cimabue's.

Zudem ist die Behauptung Wickhoff's, dass im 14. und 15. Jahrhundert in den Kirchen alte Bilder wie diese sich zu Dutzenden befanden, eine ganz willkürliche. Ich glaube im Gegentheile, dass es solche grosse Tafelbilder: Madonnen und Crucifixe nur in verhältnissmässig kleiner Anzahl gegeben hat. Erst im 13. Jahrhundert ja beginnt allem Anscheine nach die Sitte, die Hauptaltäre mit Tafelgemälden zu schmücken, beginnt die Geschichte der Tafelmalerei. Solche grosse Madonnenbilder aber waren für den Hauptaltar einer Kirche bestimmt, wie die Crucifixe für den Triumphbalken. Erst im 14. Jahrhundert werden auch alle die Nebenaltäre, diese aber fast immer mit kleineren Bildern geschmückt. Grosse Bilder, wie die Madonnen Cimabue's und Duccio's, hat es sicher nicht viele gegeben, sonst würde sich auch sicher eine grössere Anzahl bei der hohen Cultusbedeutung derselben und der Weihe, die ihnen gerade das Alter gab, erhalten haben. Es ist charakteristisch genug, dass fast alle von Vasari erwähnten derartigen Werke noch vorhanden sind. Solche Gemälde verlieren sich eben nicht leicht. Vasari wird im Wesentlichen den alten Bestand noch vor Augen gehabt haben. Doch auf diese Fragen von mehr allgemeiner Bedeutung ist hier nicht der Platz näher einzugehen, auf jeden Fall scheint es mir weitaus wahrscheinlicher, dass die vom Anonymus des Codex XVII, 17 als Werk Cimabue's genannte Madonna Rucellai eben jenes von den älteren Autoren genannte Bild ist, als dass er auf Grund der älteren Angaben ein anderes Gemälde willkürlich als Cimabue bestimmt habe.

Doch wir haben bis jetzt nur die eine Seite der Frage ins Auge gefasst. Was für Wickhoff's Auffassung und Kritik der Tradition massgebend war, ist doch offenbar seine Wahrnehmung gewesen, dass die Madonna Rucellai absolut in sienesischem Stile gehalten ist, ja dass sie durchaus mit Duc-

cio's Werken übereinstimmt und daher diesem selbst zuertheilt werden muss. Ich muss nun offen gestehen, seiner Behauptung, dass sie »in Formen, Malweise, Empfindung dem bezeichneten Werke des Duccio (im Dom zu Siena) ähnlich sieht, wie ein Ei dem andern«, in keiner Weise beistimmen zu können. Wohl ist eine grosse Verwandtschaft vorhanden, aber wie von einer stilistischen Identität die Rede sein kann, verstehe ich nicht. So sehr sich die Empfindung derjenigen Duccio's nähern mag, so directe Beziehungen zu der Kunst desselben in Einzelheiten, wie der vorgestreckten Kopfhaltung und der Haartracht der Engel sich geltend machen, so trägt doch die Madonna Rucellai einen viel strengeren und herberen Charakter. Nicht die weiche Hingebung zärtlicher Naturen ist diesen Engeln eigenthümlich, sondern das leidenschaftlich exaltationsfähige Seelenleben männlich starker Wesen. In dem mehr aufrechten Tragen des Kopfes, das sich von der demüthig weichen Neigung des Hauptes der Duccio'schen Madonnen charakteristisch unterscheidet, offenbart sich ein würdevolleres, mehr königliches Gebahren. Und erst das Christkind: mir dünkt, hier wäre der ganze Unterschied der florentinischen und der sienesischen Kunst in einer einzigen Figur zu erfassen. Mit der kühnen Geberde des Weltenrichters, den Blick weit geöffnet mit furchtbarem Ernst auf die Welt der Sünde und des Kampfes richtend, im vollen Bewusstsein seines heiligen Amtes und seiner göttlichen Kraft — so thront er auf dem Schoosse seiner Mutter im Bilde zu S. Maria novella — was hätte dieser Christus, so möchte ich fragen, gemein mit dem freundlichen, aber schüchtern befangenen Kinde auf jenen sienesischen Gemälden? Und dann: welches sind denn die Formen, die übereinstimmen? ich sehe nur die markantesten Verschiedenheiten: ist die in einer fortlaufenden Bogenlinie gekrümmte Nase mit den schmalen Flügeln, wie sie Duccio bildet, nicht ganz anders als die oben scharf eingesattelte, in der Mitte stark gebogene, an der Spitze sehr herabgezogene Nase auf dem Florentiner Gemälde? Unterscheidet sich von dem breiteren Munde hier nicht wesentlich der zwischen vortretende Wangen eingebettete schmale volle Mund bei Duccio? Ist nicht das Kinn bei letzterem viel weicher und runder geformt? Wie durchaus anders ist endlich der Kopf des Kindes: Duccio gestaltet ihn länglich, so dass man ihn etwa in ein Rechteck einschieben könnte, der Florentiner Künstler fast kugelrund. Ersterer gibt ihm volle Hängebacken, letzterer breite aber fest gespannte Wangen. Auch die Haartracht ist ganz verschieden. Rechnet man dazu ausgesprochene Abweichungen in der Tracht und in der Ornamentik der Stoffe und Heiligenscheine, so kann man nicht umhin, Wickhoff's Behauptung unbegreiflich zu finden. Nur eine allgemeine — besonders auch in der Malweise hervortretende — Verwandtschaft, nichts weiter kann nach meinem Dafürhalten festgestellt werden. Auch aus stilkritischen Gründen darf demnach die Madonna Rucellai — selbst wenn man annehmen wollte, dass Duccio bei Cimabue gelernt habe und in dieser frühen Zeit seines Schaffens demselben nahe gekommen sei — schwerlich ohne Weiteres mit dem von Duccio für S. Maria novella gemalten Bilde identificirt werden.

Wie verhält es sich nun mit der Madonna Rucellai? Fassen wir noch

einmal kurz die Resultate unserer Untersuchung zusammen! Dem wesentlichen Gedanken der Composition, dem Geiste nach gehört es in die Gruppe der Cimabue'schen Schöpfungen, aber in Einzelheiten der Anordnung der Engel und in dem Empfindungsausdruck derselben weicht es von den anderen merklich ab. In dieser Empfindung, sowie in der Malweise zeigt es Beziehungen zur sienesischen Kunst, speciell der Duccio's, ohne doch dem letzteren zugeschrieben werden zu können, da es zu ausgesprochen florentinische Eigenart verräth. An künstlerischer Bedeutung kommt es den Werken Cimabue's gleich. Einer bis auf das 14. Jahrhundert zurückzuverfolgenden Tradition nach ist es ein Werk Cimabue's.

Und weiter: auf eine directe Beziehung zwischen Cimabue und Duccio weist die Madonna Rucellai hin. Diese Beziehung ist offenbar aus einem Aufenthalte Duccio's in Florenz im Jahre 1285 zu erklären. Wie kommt es, dass Duccio, der Sienese, nicht der berühmte florentinische Meister den Auftrag auf das grosse Madonnenbild für die Kirche erhält? Vermuthlich war Cimabue zu dieser Zeit von Florenz abwesend, und man wandte sich an den anderen berühmten toscanischen Maler der Zeit. Hat nun aber Duccio den Auftrag ausgeführt? Wir haben keinerlei Mittheilung darüber, auch ist keine Tafel erhalten, in der man jenes Werk wiedererkennen könnte. In jener Zeit aber wird ein grosses Madonnenbild für S. Maria novella gemalt, das eine eigenartige Mischung der Kunstweisen Cimabue's und Duccio's zeigt.

Nur zwei Auffassungsweisen bleiben übrig: entweder ist das Bild wirklich das von Duccio im Auftrage ausgeführte, dann hat Duccio sich hier an Vorbilder von Cimabue gehalten und in dessen Geist tief eingelebt, das Werk bezeichnet also eine bestimmte Phase in der jugendlichen Entwicklung des Sienesen. Oder: Duccio hat den ihm gewordenen Auftrag nicht ausgeführt und derselbe ist Cimabue übertragen worden, der — vielleicht einem besonderen Wunsche des Auftraggebers sich fügend oder einen bereits vorhandenen Entwurf von Duccio benutzend — hier von Duccio's Kunstweise sich beeinflusst zeigt.

Die Entscheidung ist schwer und nicht mit voller Sicherheit zu gewinnen. Doch gestehe ich, entschieden zu der letzteren Auffassung hinzuneigen, da der Geist des Werkes mir stärker für die Autorschaft Cimabue's, als für die Duccio's zu zeugen scheint und die Tradition, wie wir gesehen haben, zu Gunsten Cimabue's in die Wagschale fällt.

Ist die Madonna Rucellai aber von Cimabue, so nimmt sie in der That unter seinen Schöpfungen eine ganz besondere Stelle ein. Immer bleibt jene oben näher bestimmte Gruppe von Werken entscheidend: in ihnen allein ist der eigentliche originale Stil des grossen Meisters deutlich zu erfassen. In ihnen aber darf zugleich jene allgemeine Ansicht von der toscanischen Kunst im 13. Jahrhundert, wie sie im vorangehenden Aufsatz dargelegt wurde, ihre Begründung finden.

Die Arbeit ist gethan: aus den auf der Schuttstätte liegen gebliebenen Quadern ist ein Bau von Neuem aufgeführt worden. Ob auf solider Grundlage und in kunstgemässer, dauerhafter Zusammenfügung der einzelnen Theile, muss das Urtheil anderer Sachverständiger, die Zukunft lehren.

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

XII.

Wien.

a. Ambraser Sammlung.

Diese altberühmte Sammlung enthält auch in 33 Klebebänden [1]) eine ungeordnete Kupferstichsammlung. Dieselbe umfasst grösstentheils Blätter des 16. Jahrhunderts, welche nach den Gegenständen getrennt, mitunter einen älteren Stich umgeben. Duchesne ist der Einzige, der in seiner Voyage d'un Iconophile p. 103—106 dieses Theiles der Ambraser Sammlung gedenkt. Ich muss ihm aber darin beistimmen, dass es wenig Vergnügen gewährt, die ungeordneten Bände zu durchblättern. Es gelang mir auch trotz sorgfältigen Suchens nur elf Stiche des 15. Jahrhunderts in diesem Chaos zu finden, von denen Duchesne p. 105 bereits vier (Nr. 4, 7, 9, 11) namhaft macht. Sehr bedauerlich ist es, dass man aus falscher Pietät die Bände in ihrem ursprünglichen Zustand belässt, statt ihren Inhalt mit der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek oder der neuen Museen zu vereinigen. Dort würden die vielen Blätter und Blättchen manche Lücke füllen, während sie hier für die wissenschaftliche Forschung nutzlos verstauben und nur die leidige Vielköpfigkeit der Wiener Kupferstichsammlungen: Hofbibliothek, Fideicommiss-Bibliothek, Albertina, Akademie, Oesterreichisches Museum, um eine sechste öffentliche Sammlung vermehren.

An dieser Stelle sei noch zweier Holzreliefs Nr. 381 und 382 gedacht, welche die Sammlung bewahrt, und die Copien nach Schongauer's Flucht nach Egypten B. 6 [2]), und Dornenkrönung B. 13, enthalten.

---

[1]) Gruppe XXb.

[2]) Bereits von Duchesne p. 98 a. a. O. erwähnt.

A. Oberdeutsche Meister.



Wenzel von Olmütz.

1. Die Geburt Christi. B. VI. 320. 3. Lehrs [3]) 4.), nach Schongauer. Alter, aber matter Abdruck (Band 8) [4]).

2. St. Christoph. B. VI. 330. 26. Lehrs 48. nach Schongauer. Ebenso. (Band 6.)

Meister MZ

3. St. Christoph. B. 7.*** Leider fehlt oben die linke Ecke. (Band 8.)

4. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8. (Band 8.)

5. S. Ursula. B. 10. (Band 8.)

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Alart du Hameel.

6. St. Christoph. P. II. 286. 10. Dies ist das dritte Exemplar, welches bisher bekannt wurde. Vergl. Repertorium XI. 59. 105. (Band 11.)

Meister IAM von Zwolle.

7. Der Calvarienberg. B. VI. 93. 6. Photographie in Gutekunst's Perlen mittelalterlicher Kunst Nr. 1. (S. Durand.) Heliogravüre Amand-Durand Livr. 18. (S. Dutuit). Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum, Part. III. Pl. XVII. Das Schabeisen ist unten abgeschnitten. (Band 5.)

Meister PM

8. Der Schmerzensmann zwischen zwei Engeln. B. VI. 415. 1. Bisher waren nur zwei Exemplare dieses seltenen Blattes in Berlin und Wien (Hofbibliothek) bekannt. Auf dem schönen Abdruck der Ambraser Sammlung mit vollem Plattenrand ist das Monogramm viel deutlicher als in Berlin. (Band 10. Bl. 89 verso.)

Drei unbezeichnete Blätter desselben niederrheinischen Stechers in Frankfurt a. M., London und Paris führte ich im Repertorium Bd. X. p. 102 an, darunter die von der Chalcographischen Gesellschaft publicirten Studien zum Sündenfall in der Pariser Nationalbibliothek.

Anton Springer hat neuerdings diesen letzteren Stich auf Grund einer meines Erachtens sehr äusserlichen Aehnlichkeit mit dem Jugendbildniss Dürer's bei Eugen Felix in Leipzig dem grossen Nürnberger Meister zugeschrieben [5]). Er hält ihn für den ältesten Kupferstich Dürer's und bemerkt, nachdem er meine abweichende Meinung: die Zuweisung des Blattes an den Meister P M citirt hat, er besitze nicht den Muth, vielleicht auch nicht die Fähigkeit, mir auf dem eingeschlagenen Wege zu folgen. Seinem Formengedächtniss traue er nicht genug, um einem bisher ganz unbekannten Stecher mit Sicherheit

---

[3]) Wenzel von Olmütz. Dresden 1889.

[4]) Die Angabe der Bände bezieht sich auf den Fundort.

[5]) Zeitschrift f. bild. Kunst. Neue Folge I. p. 20. mit Hochätzung nach p. 56.

Blätter zuzuschreiben, wenn er dieselben, oder doch wenigstens Facsimiles von ihnen nicht zum vergleichenden Studium vor sich habe. — Diese bescheidene Zurückhaltung des Urtheils im Munde eines so grossen Kunstgelehrten würde mich zu Boden drücken, wenn ich mir nicht bewusst wäre, die angeführten Stiche (Kindermord und Calvarienberg in Frankfurt a. M., und namentlich den bezeichneten Schmerzensmann in Berlin und Wien) aufs Sorgfältigste mit der Heliogravüre des Pariser Blattes verglichen zu haben, während Springer, obgleich er meine Ansicht bestreitet, die fraglichen Stiche gar nicht aus eigener Anschauung zu kennen scheint. Ich muss also, bei aller Achtung vor dem Urtheil des von uns Jüngeren hochverehrten Mannes, meine im Repertorium ausgesprochene Zuschreibung des Pariser Stiches an den Meister P M in vollem Umfange aufrecht erhalten. Die Uebereinstimmung der vier Blätter in Zeichnung und Stichelführung ist eine vollkommene. Für die beiden Frankfurter Stiche hat mir dies Dr. Thode bestätigt, für den Schmerzensmann stimmte mir Friedrich Lippmann, dem ich gleich nach Ausgabe der Heliogravüre diese neben dem Schmerzensmann zeigte, rückhaltslos bei, dass beide Stiche von einem Meister herrührten. In demselben Sinne schrieb mir Wilhelm Schmidt nach dem Erscheinen des Springer-Artikels aus Wien mit dem Ersuchen, mich in einer etwaigen Entgegnung auf seine zustimmende Aeusserung zu beziehen. Diesem Gutachten zweier, wie mir scheint doch sehr competenter Kenner gegenüber habe ich indess noch Niemand angetroffen, der Springer's Zuweisung des Stiches an Dürer zugestimmt hätte. Die Aehnlichkeitsargumente, welche er für seine Identificirung ins Feld führt, zerfallen, sobald man die Vergleichstafel aufschlägt, wo der Stich des Meisters P M als »Kupferstich von Dürer« neben einer authentischen Dürer-Zeichnung erscheint. Die Inferiorität des ohne diesen Vergleich gar nicht so übeln Stiches steigert sich noch, sobald man das Ebenmass der Körperformen einer Dürer'schen Eva daneben sieht. Und eine so schwache Figur wie den vom Rücken gesehenen Adam, der auf formlosen Füssen einhergeht, und die Nase ungefähr an Stelle des linken Ohres trägt, von den arg verzeichneten Armen und Händen ganz zu geschweigen, wollen wir doch unserem Dürer, nicht einmal dem jungen zutrauen, von dessen besserem Können wir zahlreiche Proben besitzen.

Meister FVB

9. S. Barbara. B. VI. 87. 34. Eines der selteneren Blätter des Meisters, von dem sich noch Abdrücke in London, Paris und Wien (Albertina) finden. (Band 8.)

Israhel van Meckenem.

10. Ornament mit dem Tanz der Verliebten. B. 201. Ueber die zahlreichen Reproductionen vergl. Repertorium XI. 221. 70. (Band 33.)

11. Das Rauchfass. P. 257. nach Schongauer. Duchesne erwähnt das Exemplar der Ambraser Sammlung und bemerkt dabei, dass Bartsch den Stich nur im Appendix (Bd. VI. 304. 141.) nach Heinecken (N. N. I. 467. 141.) citire, ihn aber nicht selbst gesehen habe, obwohl er sich in so unmittelbarer Nähe befand. Auch mir entging der Stich, den ich freilich in Berlin, Bologna,

Dresden (Sammlung Friedrich August II.), Frankfurt und Wien (Albertina) gesehen hatte. Dr. Th. Frimmel war so freundlich, das Blatt für mich zu suchen und fand es endlich im 32. Band, den ich also wohl zu durchblättern vergass. Der Abdruck ist wie gewöhnlich silhouettirt.

---

b. K. K. Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie.

Die hier befindlichen Blätter sind mit Ausnahme einiger weniger Neuerwerbungen [6]) in Franz Schestag's Katalog der Ornamentstich-Sammlung des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie (Wien 1871) verzeichnet. Da sie dort jedoch mehr vom sachlichen Gesichtspunkt aus betrachtet und dementsprechend nach den Gegenständen geordnet sind, mag hier ein raisonnirendes Verzeichniss in chronologischer Anordnung nach Schulen und Meistern gerechtfertigt erscheinen, um so mehr, als Schestag's Angaben in manchen Fällen der Berichtigung bedürfen.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ∘E∘S∘

1. Die Dame mit dem Helm und dem leeren Schild. Copie nach P. II. 65. 198. Die Trippe am Fuss der Dame ist vorn nicht abgerundet wie im Original, sondern läuft spitz zu. Die Federn auf der Kappe des Mannsrumpfes überschreiten nicht die Einfassung. 150:109 mm. Einf. 156:141 mm. Pl. P. II. 99. 92. (Schestag, Kat. p. 179. D. 3.)

Diese moderne Copie, welche etwas kleiner als das Original ist, wird von Passavant unter den anonymen Arbeiten der Schule des Meisters E S beschrieben. Er scheint das Blatt in der Sammlung Eisenhart nicht selbst gesehen zu haben, denn er bemerkt die Uebereinstimmung der Composition mit dem Original des E S P. 198 nicht. Im Katalog Eisenhart wird der Stich als Original P. 198 citirt, ebenso in R. Weigel's Auction vom October 1861 Kat. Nr. 2258. Da aber in dem erstgenannten Katalog der zweite von den beiden unter dem »Meister E S« verzeichneten Stichen als »Facsimile« nach der Dame mit dem Wappen der Kurpfalz, P. 195 im Münchener Cabinet, citirt wird, liegt die Vermuthung nahe, dass es sich um ein Facsimile von derselben modernen Hand eines Liebhabers handle. Dass der Stich 1861 auf der Auction Eisenhart für den hohen Preis von 100 fl. 6 kr. verkauft wurde, würde allein seine Originalität nicht beweisen, da z. B. 1873 auf der Auction Durazzo unter neun Buchstaben aus dem Figuren-Alphabet des Meisters E S fünf schwache Copien zu höheren Preisen verkauft wurden als die vier wirklichen Originale, lediglich auf die Angabe des Katalogs hin, dass alle neun Blätter Originale seien [7]).

---

[6]) Die Neuerwerbungen seit dem Jahre 1871 konnte ich noch nach dem 1889 erschienenen trefflichen Katalog von Franz Ritter in das fertige Manuscript meines Verzeichnisses eintragen.

[7]) Vergl. den Kat. Durazzo II. Nr. 175—184. Von den Originalen erzielte

Das Exemplar des Oesterreichischen Museums ist in Schestag's Katalog nach der falschen Angabe in Drugulin's Verzeichniss [8]) als Copie nach dem kleineren Stich B. 92 aufgeführt. Einen zweiten Abdruck fand ich im Sommer 1885 beim Maler G. Zeller in München, von dem ihn das Dresdener Cabinet ein Jahr später für 15 Mark erwarb. Auf der Rückseite dieses Exemplars stehen unten Schriftproben von einer Hand des 18. Jahrhunderts, doch kann natürlich auch altes Papier für den Abdruck benutzt sein. Die Copie scheint mir bereits unserem Jahrhundert anzugehören [9]).

Monogrammist b x 8

2. Die Wappen der Familien v. Rohrbach und v. Holzhausen. P. II. 123. 40. (Schestag, Kat. p. 178. 281.) Moderner Abdruck. Doublette des Germanischen Museums. Vergl. Lehrs, Kat. des Germ. Museums 28. 85.

Martin Schongauer.

3. Der Elephant. B. 92. (Schestag, Kat. p. 69. 1899.) mit dem Stempel D. U. (Fagan 156 unbekannt) und dem von W. Drugulin.

4. Der Greif. B. 93. (Schestag, Kat. p. 69. 378.) Das Exemplar wurde 1885 auf der Auction Böhm für 81 fl. durch Artaria erworben.

5. Wappenschild mit dem Leoparden von einem Engel gehalten. B. 96. (Schestag, Kat. p. 178. D. 4.) Sammlung Silvestre und Drugulin. Von Letzterem für 8 Thlr. erworben.

6. Wappenschild mit dem Einhorn von einer Dame gehalten. B. 97. (Schestag, Kat. p. 178. D. 5.) Sammlung v. Quandt (7 Thlr.) und Drugulin. Von Letzterem für 10 Thlr. erworben.

7. Wappenschild mit dem Schwan von einer Dame gehalten. B. 98. (Schestag, Kat. p. 178. D. 6.) Sammlung Drugulin. Für 12 Thlr. erworben.

8. Wappenschild mit drei Sternen von einer Dame gehalten. B. 99.* (Schestag, Kat. p. 178. 379.) 1865 auf der Auction Böhm durch Artaria für 110 fl. erworben.

9. Zwei Wappenschilde mit Greifenfuss und Hahn von einem Türken gehalten. B. 101. (Schestag, Kat. p. 178. D. 7.) Sammlung Drugulin. Für 20 Thlr. erworben.

10. Wappenschild mit dem Flug von einem Bauern gehalten. B. 102.* (Schestag, Kat. p. 178. 381.) 1865 durch Artaria auf der Auction Böhm für 85 fl. erworben.

---

der Buchstabe f: 400 fl., i: 200 fl., s: 315 fl., x: 300 fl.; von den Copien a: 480 fl., d: 485 fl., q: 705 fl., r: 300 fl., y: 455 fl.

[8]) Verzeichniss von Ornamentstichen 1863, Nr. 3, wo der Stich mit 1 Thlr. 10 Ngr. bewerthet ist. Er gelangte von Drugulin an das Oesterr. Museum.

[9]) Nachträglich finde ich in R. Weigel's Katalog der Auction Wiesbroeck, v. Duisburg etc. (Leipzig 1869) unter Nr. 829 ein Exemplar des Stiches als »P. 92, Neue Copie von J. Ernst auf chinesischem Papier.«

11. Wappenschild mit einem Windhund gehalten von einem wilden Mann. B. 103. (Schestag, Kat. p. 178. D. 8.) Sammlung Drugulin. Für 10 Thlr. erworben.

12. Wappenschild mit dem Hirsch von einem wilden Mann gehalten. B. 104.* (Schestag, Kat. p. 178. 380.) 1865 auf der Auction Böhm für 89 fl. erworben.

13. Zwei Wappenschilde mit dem Hasen und Mohrenkopf gehalten von einem wilden Mann. B. 105. (Schestag, Kat. p 178. D. 9.) Sammlung Drugulin. Für 20 Thlr. erworben.

14. Der Bischofsstab. B. 106.* (Schestag, Kat. p. 175. D. 10.) W. Bekrönte Lilie. Sammlung Drugulin. Für 140 Thlr. erworben.

15. Das Rauchfass. B. 107.** (Schestag, Kat. p. 175. 387.) Wie gewöhnlich silhouettirt.

16. Blattornament. B. 110.* (Schestag, Kat. p. 2. 978.) Der Abdruck ist ringsum ergänzt.

Wenzel von Olmütz.

16a. Der Traum. Bd. VI. 337. 49. Lehrs 70. nach Albrecht Dürer. 1881 von Carpentier in Wien erworben. (Ritter, Kat. p. 58. 3822.)

17.* Querfüllung mit kugeligen Blattenden. Nach dem Meister P W von Cöln. Lehrs 88. Lichtdruck ebenda Taf. VII. Fig. 15. (Schestag, Kat. p. 2. D. 12.)

Der Stich kam 1846 aus der Sammlung Reynard an Drugulin und von diesem 1863 für 8 Thlr. an das Oesterreichische Museum.

(18.*) Querfüllung mit kugeligen Blattenden. Anonyme gegenseitige Copie nach demselben Original des Meisters P W wie Nr. 17. Lehrs p. 95. Hochätzung ebenda p. 1. (Schestag, Kat. p. 2. D. 12a.)

Die Copie stammt ebenfalls aus der Sammlung Reynard. Sie wurde zugleich mit Nr. 17 von Drugulin 1863 erworben, fehlt aber in dessen Verzeichniss.

19.* Querfüllung mit gerundeten Blattenden. Lehrs 90. Lichtdruck ebenda Taf. VIII. Fig. 16. (Schestag, Kat. p. 2. 405.)

20.* Querfüllung mit spitzen Blattenden. Lehrs 89. Lichtdruck ebenda Taf. VIII. Fig. 18. (Schestag, Kat. p. 2. D. 11.) 1863 von Drugulin für 5 Thlr. 10 Ngr. erworben.

Mair von Landshut.

21. Die Begrüssung an der Hausthür. B. VI. p. 370. P. II. 157. 13. Die betrügliche Copie. Vergl. Repertorium XII. 33. 54. (Schestag, Kat. p. 113. 108.)

Meister MZ

22. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8.** W. Grosser Ochsenkopf mit der Schlange am Kreuz. 1887 von Wawra erworben. (Ritter, Kat. p. 116. 5762.)

22a. Der Ball. B. 13. 1888 von Wawra erworben. (Ritter, Kat. p. 116. 6109.)

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister W

23. Inneres einer Capelle. B. VI. 61. 18. W. Kleiner schmaler Ochsenkopf mit Stange und Stern. 1863 von Drugulin für 170 Thlr. erworben [10]). Ein zweites Exemplar mit demselben Wasserzeichen bewahrt die Albertina, ein drittes das British Museum. (Schestag, Kat. p. 203. D. 907.)

24.* Gothisches Blatt. In der Hauptmasse nach rechts aufsteigend, senkt es sich in viele bandartige Blätter getheilt nach vorn. Oben in der Mitte die Chiffre. 142 : 153 mm. Bl. oben und unten verschnitten. Evans, Additional notes to Bartsch Nr. 277. Nagler, Monogr. V. 1441. (Schestag, Kat. p. 36. 325.)

Dieser, Bartsch und Passavant unbekannte Stich, ist bisher unbeschrieben, obwohl er von Evans, Nagler und Schestag citirt wird. Das Oesterreichische Museum erwarb ihn 1865 für 50 Thlr. von Drugulin, in dessen Amateur des Beaux-Arts er zu demselben Preise angesetzt ist.

Meister FVB

24a. Ornament mit einer Eule. B. VI. 304. 152. P. II. 189. 53 und 199. 263. Radirte Copie von Bucher ohne Monogramm. 144 : 101 mm. Einf. 177 : 124 mm. Pl. (Schestag, Kat. p. 2. 88.)

Diese Copie ist nicht, wie Schestag glaubt, nach Schongauer's Original B. 108), sondern nach der gegenseitigen Copie des Meisters FVB gefertigt, mit der sie in allen Abweichungen vom Original [11]) übereinstimmt.

Israhel van Meckenem.

25. S. Elisabeth. Fragment von B. 150. Medaillon f. (Schestag, Kat. p. 58. 255.)

26. S. Anna selbdritt. Fragment von B. 154. Medaillon b. (Schestag, Kat. p. 58.)

27. Der Greis und das Mädchen. B. 170. nach dem Meister des Hausbuches. Matter Abdruck, aber mit vollem Plattenrand. W. Einhorn. 1877 von Artaria erworben. (Ritter, Kat. p. 116. 3047.)

28. Der Orgelspieler. B. 175. W. bekrönte Lilie. 1879 auf der Auction Enzenberg für 105 fl. erworben. Lichtdruck im Katalog Enzenberg. (Ritter, Kat. p. 116. 3545.)

29. Das Liebespaar. B. 181. I. Etat. nach dem Meister des Haus-

[10]) Vergl. Drugulin's Amateur des Beaux-Arts 1861, Nr. 4. p. 3. und desselben Verzeichniss von Ornamentstichen 1863, Nr. 907.

[11]) Die wesentlichste Abweichung der Copie des Meisters FVB besteht darin, dass die linke Flügelspitze des Vogels oben links in der Ecke in ein Blatt hineinragt, was bei Schongauer nicht der Fall ist.

buches. W. Ochsenkopf mit einem Wappen an der Stange. 1876 von Artaria erworben. (Ritter, Kat. p. 116. 2667.) Hochätzung ebenda p. 117.

30. Der Ritter und seine Schöne. B. 182. W. Krug. (Schestag, Kat. p. 113. 1518.)

31. Der Spaziergang. B. 184. nach Dürer. (Schestag, Kat. p. 113. 396.)

32. Wappen mit einem Rad schlagenden Bauern. B. 194. nach dem Meister des Hausbuches. (Schestag, Kat. p. 178. 270.)

33. Wappen mit einem Löwen. B. 195. W. Blume am Stiel. (Schestag, Kat. p. 178. 271.)

33a. Querfüllung mit Papageien und anderen Vögeln. B. 198. nach Martin Schongauer. 1889 von Artaria erworben. (Ritter, Kat. p. 76. 6235.) Hochätzung ebenda.

34. Ornament mit dem Tanz der Verliebten. B. 201. Fragment, nur die rechte Hälfte. (Schestag, Kat. p. 1. 1744.)

35. Ornament mit dem Stammbaum Jesse. B. 202. W. gothisches p mit Blume. (Schestag, Kat. p. 1: 395.)

36. Fries mit dem Jäger, der von den Hasen gebraten wird [12]. B. 204. 1863 von Drugulin für 75 Thlr. erworben. (Schestag, Kat. p. 1. D. 1.)

37. Ornament mit dem Liebespaar. B. 2(?)5. W. Deckelpokal mit Blume. 1863 von Drugulin für 90 Thlr. erworben [13]. (Schestag, Kat. p. 1. D. 2.)

38. Ornament mit den acht nackten Menschen. B. 207. (Schestag, Kat. p. 1. 1935.)

39. Eine Monstranz. P. 258. B. App. 142 (nicht 152, wie bei Passavant irrthümlich angegeben). Dieser Stich, von dem sich auch Exemplare in der Albertina und Hofbibliothek, sowie in Paris und London befinden, ist eine Copie nach dem Meister W⚘ P. II. 282. 49., was Passavant nicht bemerkt zu haben scheint. (Schestag, Kat. p. 175. 1893.)

C. *Anonyme Meister.*

40—51.* Gothisches Majuskel-Alphabet. Zwölf Buchstaben aus einer Folge. Sie sind auf schwarzem Grunde mit weissen Blumen und Blattwerk geziert. Der leere Raum zwischen den Schenkeln ist ebenfalls mit Ornamentblumen auf weissem Grunde gefüllt. Nur beim B ist dieser Grund schwarz. (Schestag, Kat. p. 215. 269.)

40.* B. Der leere Raum innerhalb des Buchstabens wird durch zwei weisse Blätter gefüllt, die sich nach oben und unten krümmen. 38 : 40 mm. Bl.

41.* C. Den leeren Raum füllt eine Blume mit kurzem, nach links gebogenem Stiel, deren gedrehter Kelch sich oben, in drei Blätter aufgelöst, nach links krümmt. 37 : 37 mm. Bl.

---

[12]) Dieselbe Fabel behandelt ein Stich von Virgil Solis B. 271.

[13]) In Drugulin's Amateur des Beaux-Arts 1860, Nr. 3. p. 3. mit 85 Thlr. angesetzt, stammt das Exemplar nach dem von Fagan (Nr. 276) ungedeuteten Sammlerstempel I G aus der Sammlung Joseph Grünling (Leipzig 1824, Kat. II, Nr. 27).

42.* D. Den leeren Raum füllt eine Blume mit kurzem, nach links gekehrtem Stiel. Unten und oben schliessen den Kelch je zwei grosse symmetrisch nach links und rechts gekrümmte Blätter ein. 38 : 47 mm. Bl.

43.* E. Im leeren Raum über dem Horizontalbalken eine Blume mit breitem, von fünf Blättern umgebenen Kelch, unten eine zweite mit gedrehtem spitzem Kelch zwischen zwei grossen Blättern. 40 : 40 mm. Bl.

44.* F. Ueber dem Horizontalbalken oben eine Blume mit gerade emporgerichtetem, von zwei Blättern umgebenen Kelch, unten eine zweite von der Form eines flachen Turbans, umgeben von vier Blättern. 42 : 35 mm. Bl.

45.* G. In dem ovalen Mittelraum eine Blume mit hohem, gedrehtem Kelch, zu dessen Seiten sich je zwei übereinander gestellte Blätter erheben. Der kurze Stiel ist nach links gekrümmt. 48 : 38 mm. Bl.

46.* H. Im leeren Mittelraum eine Blume ohne Stiel, deren spiralförmig gedrehter Kelch sich oben nach links biegt und in zwei Blätter theilt. 46 : 48 mm. Bl.

47.* I. Den dunkeln Grund beleben zwei Aeste, die sich mit ihrem Blattwerk um einander schlingen. 40 : 28 mm. Bl.

48.* L. Den Raum über dem kurzen Horizontalschenkel füllt eine Blume mit spitzem, nach links gekrümmten Kelch, der sich zwischen zwei noch höher hinaufreichenden Blättern erhebt. 41 : 35 mm. Bl.

49.* R. Den leeren Raum rechts neben dem Hauptschenkel des Buchstabens füllen zwei Blätter, von denen eines nach oben, das andere nach unten gekehrt ist. 38 : 37 mm. Bl.

50.* S. Im leeren Raum oben ein Ast, unten zwei Aeste mit Blattwerk umwunden. 52 : 30 mm. Bl.

51.* T. Im ovalen Mittelraum wächst an kurzem Stiel eine Blume, deren Kelch, oben nach rechts gekrümmt, in ein Blatt endet. Ein abgebrochener Zweig geht unten vom Hauptast nach links. 34 : 38 mm. Bl.

Schestag führt die zwölf Buchstaben dieses Alphabets, welche silhouettirt und auf einzelne Blättchen geklebt sind, mit Recht als »in der Weise des Israhel van Meckenem« gestochen auf.

Die Blumen in den Buchstaben C, D, G, H, L sind von der Gegenseite copirt nach dem Stich B. X. 119. 5. (Dresden und Wien, Albertina), den ich in meinen Spielkarten (p. 18. Nr. 19) irrig zum grösseren Spiel des Meisters E S gerechnet habe, während es wahrscheinlich wie Nr. 18 nur eine Vorlage für Goldschmiede vom Meister der Berliner Passion ist.

---

c. K. K. Akademie.

A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1. Die Geburt Christi. B. 4.
2. Die Geburt Christi. B. 5.
3. Die Anbetung der Könige. B. 6. I. Etat. Vergl. Repertorium XII. 37. 1.

4. Die Flucht nach Egypten. B. 7.* Nach dem Stempel aus der Sammlung Cerroni, bei deren Auction 1827 der Stich mit 5 fl. 20 kr. bezahlt wurde.

5—13. Die Passion. Neun Blatt aus der Folge B. 9—20.

5. Das Gebet am Oelberg. B. 9.*
6. Christus vor Annas. B. 11.
7. Die Geisselung. B. 12.* 1879 auf der Auction Enzenberg für 88 fl. 10 kr. erworben.
8. Die Dornenkrönung. B. 13.* mit dem bei Fagan fehlenden Stempel 𝕮 𝕸.
9. Christus vor Pilatus. B. 14.*
10. Christus wird dem Volke gezeigt. B. 15.
11. Die Grablegung. B. 18. Geschenk von Jäger in Wien.
12. Die Höllenfahrt. B. 19.
13. Die Auferstehung. B. 20. aus der Sammlung Storck in Mailand (1792).

14. Die Kreuztragung. B. 21. W. Hohe Krone.

15. Christus am Kreuz mit vier Engeln. B. 25.* W. Gothisches p mit Blume. Heliogravüre nach dem Exemplar der Akademie bei v. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes.

16. St. Martin. B. 57.

17. Der thronende Heiland. B. 70.*

18. Der Marcus-Löwe. B. 74. Blatt 2 aus der Folge der vier Evangelisten-Symbole B. 73—76.

19. Der Auszug zum Markte. B. 88.*

20. Wappenschild mit dem Einhorn von einer Dame gehalten. B. 97. 1879 auf der Auction Enzenberg für 139 fl. erworben. Derselbe Abdruck trug 1870 bei der Auction Brentano-Birckenstock 131 fl.

Monogrammist AG

21—32. Die Passion. Folge von 12 Blatt. B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20 und 378. 9—20. und XII. 32. 41—48. Die Blätter B. 2, 3, 5, 8, 9, 11, 12 und 13 im I. Etat (bei B. 3 ist die Chiffre abgeschnitten). B. 4, 6, 7 und 10 im III. Etat. Die Chiffre des Retoucheurs $ ist ausradirt.

33. St. Georg. B. VI. 142. 52. Repertorium IX. 5. 6. 1879 auf der Auction Enzenberg für 201 fl. erworben.

Monogrammist W A H

34. Der Einzug in Jerusalem. B. 1. Blatt 1 aus der Passion B. VI. 400. 1—12. Repertorium IX. 13. 4—9. und 380. 4—9. Unbeschriebener II. Etat von der verkleinerten Platte, welche statt 150 : 110 mm. nur 116 : 107 mm. misst, so dass die Chiffre fehlt. Mit dem Sammlerstempel Fagan 118.

Mair von Landshut.

35. Die Begrüssung an der Hausthür. B. VI. p. 370. P. II. 157. 13. Die betrügliche Copie. Vergl. Repertorium XII. 33. 54.

Wenzel von Olmütz.

36. Das Martyrium des hl. Sebastian. B. VI. 332. 30. Die betrügliche Copie. Lehrs 53a.

Meister M3

37. Die Madonna am Röhrbrunnen. B. 2.
38. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8.
39. Die Umarmung. B. 15. Für 90 fl. erworben.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Monogrammist I C

40. Die Kreuztragung. B. VI. 385. 8. Blatt 8 aus der Passions-Folge B. VI. 383. 1—12. Mit den Sammlerstempeln Fagan 118 und 393.

Israhel van Meckenem.

41. St. Christoph. B. 90. II. Etat. Vergl. Repertorium XI. 220. 66.
42. St. Laurentius. B. 106. nach Schongauer. Mit dem Sammlerstempel Fagan 393.
43. Das auf dem Bette sitzende Paar. B. 179.

XIII.

Budapest.

a. Königliche Akademie.

A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1. Die Geburt Christi. B. 4. W. Lilienwappen.
2. Die Anbetung der Könige. B. 6. I. Etat. W. Hohe Krone.
3. Die Flucht nach Egypten. B. 7.** W. Kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern.

4—11. Die Passion. Acht Blatt aus der Folge B. 9—20.
   4. Das Gebet am Oelberg. B. 9.**
   5. Die Gefangennahme. B. 10. W. Grosser Ochsenkopf mit Krone und Blume an der Stange.
   6. Christus vor Annas. B. 11.**
   7. Die Geisselung. B. 12.
   8. Die Dornenkrönung. B. 13.**
   9. Christus vor Pilatus. B. 14.**
   10. Christus wird dem Volke gezeigt. B. 15.**
   11. Die Kreuztragung. B. 16.

12. Christus am Kreuz. B. 22.*
13. Die Madonna mit dem Apfel. B. 28. W. Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz.
14. Die Madonna mit dem Papagei. B. 29. W. Ochsenkopf mit Stange und Herz.

15. Die Madonna auf der Rasenbank. B. 30.

16—27. Die zwölf Apostel. Folge von zwölf Blatt B. 34—45.* Die Nummern B. 34, 40, 41, 43, 45 geringer, B. 34, 35, 36, 40 ergänzt. Beim Paulus B. 45 ist das Untergewand mit Karmin bemalt.

28. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47. Sehr defectes Exemplar. W. Kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern.

29. St. Johannes Bapt. B. 54.***

30. St. Johannes auf Pathmos. B. 55. Ganz ruinirt.

31. St. Laurentius. B. 56. W. p mit der Blume.

32. St. Martin. B. 57.

33. St. Michael. B. 58. W. Profilkopf.

34. S. Agnes. B. 62.** W. p mit der Blume.

35. S. Catharina. B. 65. Stark verschnittenes Exemplar. W. Grosser Ochsenkopf mit Stange und Herz.

36. Der thronende Heiland. B. 70.**

37. Der Heiland segnet die Jungfrau. B. 71.

38. Der Heiland krönt die Jungfrau. B. 72. W. p mit der Blume.

39—48. Die fünf klugen und thörichten Jungfrauen. Folge von zehn Blatt. B. 77—86.* Die Nummern B. 79 und 81 geringer.

49. Der Auszug zum Markte. B. 88.*

50. Die wilde Frau mit dem Löwenkopf-Wappen. B. 100.

51. Der wilde Mann mit dem Hirschen-Wappen. B. 104.

52. Der Bischofstab. Zwei Fragmente von B. 106.**

Blätter mit Schongauer's Zeichen.

53. Die Kupplerin. B. VI. 174. 15. und 180. 60. Nachstich bei Ottley, Collection Pl. 42. Vergl. Repertorium XI. 233. 6.

Monogrammist

54—64. Die Passion. Elf Blatt aus der Folge B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20. und 378. 9—20. und XII. 32. 41—48.

54. Der Einzug in Jerusalem. B. 2. I. Etat. W. Hand mit der Blume. Auf der Rückseite der Stempel Fagan 474.
55. Das Abendmahl. B. 3. I. Etat.
56. Das Gebet am Oelberg. B. 4. III. Etat.
57. Christus vor Pilatus. B. 6. I. Etat.
58. Die Geisselung. B. 7. I. Etat.
59. Die Dornenkrönung. B. 8. I. Etat. W. Wappen mit gekreuzten Balken und dem Schlangenstab.
60. Die Kreuztragung. B. 9. I. Etat.
61. Christus am Kreuz. B. 10. I. Etat.
62. Die Grablegung. B. 11. I. Etat.
63. Die Höllenfahrt. B. 12. I. Etat.
64. Die Auferstehung. B. 13. I. Etat.

Wenzel von Olmütz.

65. Das Martyrium des hl. Sebastian. B. VI. 332. 30. Die betrügliche Copie. Lehrs 53a.

66. Die vier nackten Weiber. B. VI. 338. 51. Lehrs 71. nach Dürer. Moderner Abdruck.

67. Der Raub der Amymone. B. VI. 339. 52. Lehrs 72. nach Dürer. II. Etat. Moderner Abdruck. W. Nürnberger Wappen.

Monogrammist IH

68. Der Spaziergang. B. VI. 388. 4. nach Dürer. W. Grosse Lilie.

69. Der Raub der Amymone. P. II. 208. 9. und IV. 132. 18. nach Dürer. I. Etat vor Veränderung des Monogramms.

Meister MZ [14])

70. Salomos Götzendienst. B. 1.

71. Die Enthauptung Johannes des Täufers. B. 3.* W. Hohe Krone.

72. St. Christoph. B. 7.

73. S. Ursula. B. 10. Die betrügliche Copie.

74. S. Catharina. B. 11.

75. Die Umarmung. B. 15.

76. Memento mori. B. 17. W. Augsburger Wappen mit H H.

77. Aristoteles und Phyllis. B. 18.* W. Wappen mit gekreuzten Lilienstäben.

78. Das reitende Paar. B. 19.* W. Grosser Ochsenkopf mit der Schlange am Kreuz.

79. Die vier Krieger. B. 20.

80. Die Frau mit der Eule. B. 21.**

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister FVB

81. St. Johannes Bapt. B. VI. 86. 31. P. II. 186. 31. I. Etat. Vergl. Repertorium XII. 21. 54. Verschnittenes Exemplar. W. p mit der Blume. Photographie in Gutekunst's Perlen mittelalterlicher Kunst Nr. 62.

Israhel van Meckenem.

82. Judith. B. 4.

83—94. Die Passion. Folge von 12 Blatt. B. 10—21.
  - 83. Die Fusswaschung. B. 10. Mit dem Buchstaben a im Unterrande.
  - 84. Die Gefangennahme. B. 11.
  - 85. Christus vor Caiphas. B. 12. Mit dem M auf der Fahne und dem Buchstaben a. W. Hand.

---

[14]) Die Aufschrift: »Martin Zasinger fecit«, welche sich mit verblichener Tinte zweimal auf B. 1 und einmal auf B. 18 findet, ist natürlich nicht alt genug, um für die Frage nach dem Namen des Stechers in Betracht zu kommen.

86. Die Geisselung. B. 13. Mit dem Buchstaben f. W. p mit der Blume.
87. Die Dornenkrönung. B. 14. Mit dem Buchstaben s. W. Hand.
88. Christus vor Pilatus. B. 15. Mit dem Buchstaben c. W. Lilienwappen.
89. Christus wird dem Volke gezeigt. B. 16. Mit dem Buchstaben d.
90. Die Kreuztragung. B. 17. Mit dem Buchstaben c.
91. Die Vorbereitungen zur Kreuzigung. B. 18. Mit dem Buchstaben b. W. Hand.
92. Die Kreuzabnahme. B. 19. Mit dem Buchstaben d. W. Hand.
93. Die Auferstehung. B. 20. Mit dem Buchstaben c. W. Hand.
94. Christus in Emmaus. B. 21. Mit dem Buchstaben f. W. Hand.

95. Die Madonna mit dem Apfel. B. 45. nach Schongauer. W. Krug mit dem Kreuz. Die linke obere Ecke fehlt.

96—99. Die zwölf Apostel in Halbfiguren. Vier Blatt aus der Folge B. 79—84.

96. SS. Petrus und Andreas. B. 79.
97. SS. Jacobus maj. und Johannes. B. 80. W. Krug mit dem Kreuz.
98. SS. Simon und Matthäus. B. 83. Von Bartsch irrig Paulus und Thomas benannt.
99. SS. Mathias und Judas Thaddäus. B. 84. Von Bartsch für Matthäus und Simon gehalten. W. Lilienwappen.

100. St. Christoph. B. 90. P. 90. II. Etat. Vergl. Repertorium XI. 220. 66.

101. St. Dominicus. B. 92. II. Etat.
102. St. Stephanus. B. 93. W. p mit der Blume.
103. Die Messe des hl. Gregor. B. 101.
104. St. Quirinus. B. 110.
105. S. Catharina von Siena. B. 125. Sehr defectes Exemplar.
106. Sechs Rundungen. B. 156.*** II. W. p mit der Blume.
107. Sechs Rundungen. B. 157. II.
108. Der Gaukler und die Frau. B. 172.
109. Das böse Weib. B. 173.
110. Das auf dem Bette sitzende Paar. B. 179.
111. Ornament mit dem Tanz der Verliebten. B. 201.

b. Königliche Universitäts-Bibliothek.

Meister des hl. Erasmus.

1.* Die Verkündigung, Christi Geburt und die Anbetung der Könige. Im Vordergrunde links kniet Maria unter einem mit Consolthürmchen gezierten Portal im Betstuhl und empfängt die Verkündigung des links knieenden flügellosen Gabriel, der in der Rechten ein Scepter mit dem ave gracia

ple(na) auf einem Spruchband hält. — In der Mitte kniet die hl. Jungfrau nach links gewendet und betet das Kind an, welches nackt auf einem von zwei Engeln gehaltenen Leintuch liegt. Rechts davon empfängt Joseph die beiden Hebammen Rachel und Salome, und hinter der Scene sieht man den Stall mit Ochs und Esel, dem sich fünf Hirten betend nahen. — Rechts ist die Anbetung der Könige dargestellt: Maria sitzt wieder vor dem Stall, in welchem Ochs und Esel an der Krippe stehen, und hält das nackte Kind, das mit der Rechten in die Cassette des knieenden Königs Melchior greift und mit der Linken dem rechts knieenden Joseph ein Goldstück reicht. Hinter Melchior stehen die beiden anderen Könige mit ihren Pokalen.

Den Mittel- und Hintergrund bildet eine mit zahllosen Gebäuden bedeckte, von Menschen und Thieren belebte Landschaft. Neben dem Engel Gabriel links noch im Vordergrund steht ein Thurm und ein mehrstöckiges gothisches Gebäude. Dahinter fliesst der Jordan (im Rande links der vertical geschriebene Name: iordan), auf dem ein Schiff und ein Nachen schwimmen. Unter dem Namen iordan liest man links das Wort: madelan [15]). Am jenseitigen Ufer des Flusses liegt auf hohem von Gebäuden umgebenen Felsen der Ort Capernaum (im Rande: cafferña) und ganz in der Ferne Jerusalem (darüber: iherũselem). Rechts davon steht der Name: zýon [16]). In der Landschaft sieht man noch einen Mann, der mit dem Bogen nach einem Vogel auf dem Kirchthurm zielt, ein Reh, vier Schweine und einen Ziegenbock.

Die ganze rechte Seite des Hintergrundes nimmt der Zug der drei Könige in Anspruch. Hinter den entferntesten Hügeln sieht man sie an drei verschiedenen Punkten, wie sie in Spiegeln den Stern erblicken, welcher zwischen fünf kleinen Sternen riesengross am Himmel steht, und in dessen Mitte das nackte Jesuskind mit dem Kreuz sitzt. Durch drei Hohlwege nähern sich die Züge der Könige dem Vordergrund, und in der Mitte zwischen Geburt und Anbetung treffen die Fürsten sich begrüssend zusammen. Dieser Theil der Landschaft ist besonders reich an genrehaften Einfügungen. Links vom Leitstern steht der Name: galiley in der Luft. Man bemerkt namentlich zwei Windmühlen, einige von Bächen durchrieselte Gehöfte und Ziehbrunnen, und ganz rechts am Rande einen Hirten mit seiner Schafheerde. Darunter steht auf dem Dache eines Hauses der Name: can(a) [17]). Ein Reh, zwei Rinder und ein Schwein beleben die Landschaft.

Maria hat auf allen drei Darstellungen einen Scheibennimbus, Joseph nur bei der Geburt und Gabriel bei der Verkündigung. Das Jesuskind trägt in dem seinen ein Kreuz. Alle Namen sind in gothischer Minuskel abgefasst, und drei von ihnen stehen vertical links im Rand. Die Einfassungslinie ist oben nicht geschlossen und reicht an den Seiten nur etwas höher als die Darstellung. Breite 303 mm. Einf. 206 : 310 mm. Pl.

---

[15]) Wahrscheinlich ist Magedan oder Magdala (Matth. 15. 39) gemeint.

[16]) Jedenfalls auf den Berg Zion bezüglich.

[17]) Hier ist leider durch Wurmfrass eine Lücke im Papier, so dass das Ende des Ortsnamens fehlt. Es wird wohl der Flecken Cana gemeint sein.

Publication der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft 1887, Nr. 9 (mit Heliogravüre). Repertorium XII. p. 84—85.

Dies ist wohl die grösste noch erhaltene Arbeit des Erasmus-Meisters, dessen Werk sonst aus ziemlich kleinen Blättchen besteht. Nach dem Charakter der Architektur namentlich links im Vordergrunde, sowie nach den beiden offenbar nach eigener Anschauung gezeichneten Windmühlen will es mir doch zweifelhaft scheinen, ob der Stecher wirklich ein Nürnberger war und nicht vielmehr den niederrheinischen Künstlern beizuzählen sei [18]).

Der Stich fand sich im Innendeckel von Joannes Zainer Rütlingensis Rationale Divinorum Officiorum Ulme 1473. Er hat noch seinen breiten Papierrand. Einige Stellen sind durch Wurmfrass zerstört und ein Riss geht oben durch das Blatt. Unterkleid und Wange der Maria sind mit Roth bemalt. Ein Wasserzeichen ist nicht sichtbar [19]).

---

[18]) Dies bestätigt sich inzwischen durch Auffindung einer niederdeutschen Legende auf dem guten Hirten P. II. 227. 119. vom Erasmus-Meister.

[19]) Die siebenblättrige Rose gehört dem dünnen Untersatzpapier an, auf das der Stich neuerdings gezogen wurde.

Jacob Duck.

Von Dr. **Friedrich Schlie.**

Wilhelm Schmidt erweist mir auf S. 367 des XI. Bandes des Repertoriums die Ehre, auf eine vor nunmehr sieben Jahren in meinem grösseren Schweriner Gemäldekatalog gedruckte Bemerkung über die Aufschriften auf den Bildern des Utrechter Malers Jacob Duck zurückzukommen. Er thut dies freilich mit einer Belehrung, die er sich und mir hätte ersparen können, wenn er meine Worte richtig gelesen und die inzwischen veröffentlichten weiteren Forschungen über jenen Meister verfolgt hätte.

Da letztere sich an verschiedenen Stellen, die nicht Jedermann gleich zur Hand sind, gesucht werden müssen, so mag es nicht unnütz sein, dieselben hier in Kürze zusammenzufassen.

Um mich aber gegen Schmidt zu wehren, bleibt mir nichts übrig, als die Benützung eines von ihm selber angewandten und empfohlenen Mittels, Gedrucktes noch einmal abdrucken zu lassen. Dafür, dass dies hier geschieht, bitte ich meine Leser um freundliche Entschuldigung.

In meinem im Sommer 1882 ausgegebenen Katalog steht auf S. 169 Folgendes:

»J. A. Duck ist ein unter dem Einfluss des Dirk Hals zu Haarlem ausgebildeter Maler von Gesellschaftsstücken, der, nach den Costümen auf seinen Bildern zu urtheilen, zwischen 1630 und 1650 thätig war. Bode, welcher das Verdienst hat, diesen vortrefflichen Meister zuerst von dem unablässig mit ihm indentificierten Thiermaler Jan le Ducq losgelöst und ihm zu einer kunstgeschichtlichen Existenz verholfen zu haben, bezweifelt [Jahrb. f. K.W. von A. v. Zahn IV (1871) S. 41] die Identität desselben mit dem Utrechter Jacob Duck, der 1621 als Lehrling in die Lucasgilde zu Utrecht aufgenommen wurde, während der Zeit von 1630 bis 1632 als Meister genannt wird und noch im Jahre 1649 zu Utrecht nachweisbar ist. Allein die jüngsten Mittheilungen über den Utrechter Jacob Duck regen diese Frage aufs Neue an. Denn 1629 schenkte Jacob Duck an das St. Hiobsgasthaus in Utrecht ein Bild, das eine musicierende Gesellschaft darstellt, und bei der im Juli 1649 zu Wyck-by-Duurstede von Jan de Bondt abgehaltenen Verloosung von Gemälden, welche vorher von vier Utrechter Malern, W. de Heusch, Corn. Poelenburg, Jan Both und Jan Baptist

Weenix sorgfältig taxirt worden waren, kommen zwei recht wohl in den Darstellungskreis des J. A. Duck hineinpassende Bilder vor, een slapend mannetje (72 Fl.) und een dito vrouwtje (80 Fl.). Victor de Stuers wirft die Frage auf, ob er nicht den Vornamen Jacob gehabt haben könne. Vgl. Müller, Utr. Arch. I, S. 134 und Obreen, Arch. II, S. 76 ff. Es gibt freilich Bezeichnungen, welche neben dem Familiennamen nur ein A als Anfangsbuchstaben des Vornamens aufweisen, und die Frage ist somit noch nicht gelöst. Allein der Verfasser kann nicht unterlassen, darauf aufmerksam zu machen, dass ihm unter diesen z. B. die Bezeichnungen dreier Bilder in Wien verdächtig erschienen sind. Es sind Wien, Belved. Grünes Cabinet Nr. 38 (Kat. S. 40) und Galerie Liechtenstein Nr. 762 und Nr. 827. Hier finden wir zweimal A. Duc und einmal A. v. Duc. Die Bezeichnung aber ist in allen drei Fällen anscheinend von einer späteren Hand aufgesetzt und unbedingt eine ganz andere als die schöne, zweifellos echte Bezeichnung auf den Bildern in Stuttgart, Kat. Nr. 616, Cab. Habich Nr. 31 (vgl. Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammlungen II, S. XCIV) und Schleissheim Kat. Nr. 251, welche in ihren kräftigen runden Zügen aufs Trefflichste zu der gediegenen Technik der Bilder stimmt, und von welcher man annehmen kann, dass sie der Inhaber niemals zu Gunsten jener anderen wird aufgegeben haben. Die Lesung dieser beiden echten Bezeichnungen lässt durchaus ein J neben A zu, so dass J auf Jacob und A auf den Zusatz des Vaternamens gedeutet werden könnte. Doch wird es nöthig sein, für die Lösung dieser Frage ein grösseres Material an Bezeichnungen zusammenzubringen. In der bei Obreen l. c. mitgetheilten Gewinnliste ist die Schreibweise des Namens stets Duck, ebenso bei van der Willigen, les Art. de Harlem S. 12.«

Noch heute bin ich damit zufrieden, so und nicht anders geschrieben zu haben. Denn die weiteren Ergebnisse der Forschung über Jacob Duck haben erwiesen, dass ich auf richtiger Fährte war.

In seinen 1883 erschienenen Studien zur Geschichte der holländischen Malerei S. 133 ff. sucht Bode den bereits 1871 eingenommenen Standpunkt festzuhalten. Er will das A in den Bilderbezeichnungen des der Schule des Franz Hals angehörenden Gesellschaftsmalers als Bezeichnung des Künstler-Vornamens und das J als Bezeichnung des Vater-Vornamens angesehen wissen. Dieser Annahme folgt auch der Berliner Katalog von 1883 auf S. 127 und 560. Hiemit ist natürlich eine Identificirung dieses Malers mit dem Utrechter Jacob Duck abgewiesen.

Nichtsdestoweniger citirt Wörmann in seiner Geschichte der Malerei III, S. 605, Anmkg. 3, die 134. Seite des Bode'schen Buches, auf welcher die Inschriften A. Le Duc, A. v. Duc und A. Duc als echt bezeichnet werden, als Belegstelle für die Zweifelhaftigkeit letzterer. Hätte diese Sache irgend welche Bedeutung, so würde ich mich vielleicht darüber beklagt haben, dass sich »über mein Verhältniss zu Duck bereits eine Mythe gebildet« habe, ja ich würde es vielleicht für nöthig gehalten haben, diese Behandlung der Welt als eine «Karikatur des thatsächlichen Verhältnisses« vor die Augen zu führen. Da ich aber annahm, dass mein Verhältniss zu Duck den meisten Lesern kunstge-

schichtlicher Aufsätze nicht allzusehr am Herzen liegen werde, so hielt ich es für besser, Tinte und Feder, Papier und Druck zu sparen.

Es bedurfte weiterer archivalischer Entdeckungen, um die Frage vorwärts zu bringen.

Diese Entdeckung brachte bereits im selben Jahre das Obreensche Archiv von der Hand unseres fleissigen Freundes Bredius auf Seite 288 ff. (vgl. auch S. 155 Anmkg.), eine Entdeckung, deren Tragweite für die Bestimmung des Meisters J. A. Duck auch heute noch nicht überall ausreichend gewürdigt wird, z. B. von Wörmann weder in der Geschichte der Malerei l. c. noch in seinem neuen Dresdener Katalog S. 443 ff.

Was war denn gefunden?

Es war gefunden, dass im Jahre 1660 im Haag ein von dem gleichzeitig dort thätigen Thiermaler Johann le Ducq scharf unterschiedener Maler Jacob Duck lebte, welcher eine Handschrift schrieb, deren Cursivbuchstaben in ihren Grundzügen mit den Capitalbuchstaben zweifellos echter Aufschriften auf Bildern des Gesellschaftsmalers J. A. Duck übereinstimmten.

Hieraus ergab sich, dass für den Maler dieser Bilder der Vorname Jacob festgehalten werden müsse.

Alle anderen mit dem Utrechter Jacob Duck zusammentreffenden Umstände, wie z. B. dass dieser schon desshalb mit dem Haager Jacob Duck identisch sein konnte, weil die bekannten Lebensdaten des letzteren mit der Altersangabe des ersteren im Jahre 1660 sich reimen würden, oder wie dies, dass beide gleichartige Gemälde lieferten und dass die Bilder des Utrechter Duck im Haag taxirt und verkauft wurden: alle diese anderen Umstände liessen immer noch die Möglichkeit offen, zwei gleichalterige, gleichzeitige und gleichartige Gesellschaftsmaler desselben Namens anzunehmen. In der That hat denn auch Bode in den graphischen Künsten von 1886/87 (Jahrb. IX, H. IV, S. 87 ff.) diese Möglichkeit in einer Weise zum Austrag gebracht, welche anzuerkennen ist. Aber er schliesst mit den Worten: »Die vorstehenden Zeilen waren geschrieben und gesetzt, als ich die Ausstellung alter Gemälde aus Privatsitz in Düsseldorf besuchte: ein Werk des Duck, welches hier ausgestellt war, wirft meine Hypothese vollständig über den Haufen. Dies Gemälde, im Besitz von Dr. Hölscher-Mühlheim, ist ganz im Charakter der Wiener Bilder, welche die Bezeichnung A. Duc tragen. Es zeigt ‚Plündernde Soldaten in einem Schlosse‘ und ist deutlich und zweifellos J. Duck bezeichnet. Dadurch wird die Vermuthung unterstützt, dass die Inschrift A. Duck u. s. f. später aufgesetzt seien; eine genaue Prüfung auf ihre Echtheit ist daher um so mehr angezeigt. Diese wird hoffentlich über eine Frage, über die mehr gestritten und geschrieben ist, als sie verdient, endlich Klarheit schaffen.«

In der That ein Schluss, wie ihn der Leser beim Anfang nicht erwarten durfte. Aber die Sache hat ihre Richtigkeit. Die unzweifelhaft echte Signatur des Hölscher'schen Bildes macht aller Qual ein Ende.

Nun aber kommt Schmidt und sucht die Frage mit grösster Gemüthlichkeit wieder zurückzuschrauben. Anstatt sich mit Bode abzufinden, welcher

als letzter von Vielen die Zusammenziehung von J und A in einer Reihe von echten Bezeichnungen des Jacob Duck als etwas ganz Selbstverständliches auf Seite 88 der genannten Wiener Publication behandelt hat, wählt er mich zum Gegner. Man sieht an seinen Sätzen, dass er nicht weiss, was sich inzwischen in Düsseldorf, in den Wiener graphischen Künsten und anderswo zugetragen hat. So etwas kann freilich dem Besten passiren, und ich bin weit entfernt, ihm hieraus einen Vorwurf zu machen. Aber ich komme jetzt auf den Vorwurf, den er mir macht, wenn er sagt, dass ich im Schweriner Katalog behauptet habe, die Bezeichnung des Münchener Bildes Nr. 366 (ehemal. Schleissheimer Bildes Nr. 251) sei unzweifelhaft aus J und A zusammengesetzt.

Wo steht das?

Ich habe gesagt, dass die Lesung dieser und der ihr ähnlichen Bezeichnungen ein J neben dem A durchaus zulasse. Das ist aber doch wohl etwas Anderes, nicht wahr? Vor sieben Jahren durfte ich nicht weiter gehen, ich durfte nur auf die Zulässigkeit hinweisen, und es wäre unwissenschaftlich gewesen, wenn ich diese mit den Gepflogenheiten der Maler des 17. und 18. Jahrhunderts hinlänglich begründete Zulässigkeit in Frage gezogen hätte. Heute freilich, nachdem wir die mit den zweifellosen Bilderschriften übereinstimmende Handschrift des Jacob Duck auch aus einem Schriftstück kennen gelernt haben und nachdem die zweifellose Bezeichnung J. Duck auf dem genannten Düsseldorfer Bilde (Levinscher Kat. Nr. 84) sattsam erweist, dass der bekannte Gesellschaftsmaler J. A. Duck seine Bilder gelegentlich ebenso wie einzelne seiner Radirungen und Zeichnungen bloss mit J. Duck bezeichnet hat, zweifle ich keinen Augenblick mehr daran, dass, ähnlich wie bei Jan Asselyn und vielen Anderen, J und A in den Bezeichnungen der genannten Bilder des Duck mit einander zusammengezogen sind, und dass die Aufschriften der Wiener Bilder, die ich bloss aus Gründen ihres graphischen Charakters verdächtigt habe, nicht vom Künstler selber, sondern von andern Leuten, die mit dem Namen des Künstlers nicht ausreichend Bescheid wussten, herstammen. Ich will hinzufügen, dass ich im Jahre 1883 die Bilder in Wien aufs Neue untersucht und bei diesem zweiten Mal durchaus die Gewissheit der Herkunft ihrer Bezeichnungen von anderer Hand gewonnen habe, sowie dass Bode mir vor wenigen Wochen mündlich mittheilte, er habe ebenfalls eine gründliche Prüfung derselben an Ort und Stelle vorgenommen und daraufhin die gleiche Ueberzeugung erlangt. Ich will auch nicht die Bemerkung unterlassen, dass wir jetzt Ursache haben, alle Bezeichnungen auf Bildern des Duck, welche in ihren Grundzügen mit den oben als echt bezeichneten Originalaufschriften nicht übereinstimmen, für in späterer Zeit von fremder Hand aufgesetzte Aufschriften zu halten. Und ich kann Bredius nur zustimmen, wenn er in einem Briefe an mich schreibt, dass er die Aufschrift des einen Dresdener Bildes (Nr. 1388) für unecht und die des anderen (Nr. 1390) für eine unberechtigte Umänderung des Monogrammes von Pieter Codde zu L und D halten müsse.

Wie im Gegensatz zu den Bezeichnungen des Jan Asselyn, Jacob Adriaansze Backer, Jan Both, Jan Miense Molenaer und vieler Anderer, bei denen die Zusammenziehung des J mit dem nachfolgenden Buchstaben un-

zweifelhaft ist, ein schnörkelhafter nichtsbedeutender Ansatz bei einem grossen A aussieht, kann man aufs Beste an vielen Aufschriften des Willem van Aelst und des Adriaan van der Werft studiren.

Ob das A in den Bezeichnungen des Duck als Andeutung des Vaternamens zu nehmen ist, oder ob J und A zusammen als erste Sylbe von Jacob gelten sollen, das können wir bis jetzt nicht entscheiden. Wie die Sache augenblicklich liegt, können wir nur sagen, dass es zur Zeit ausreichende Gründe gibt, um anzunehmen, dass der Utrechter Jacob Duck mit dem um 1600 geborenen und 1660 im Haag lebenden Maler Jacob Duck und mit dem dem Pieter Codde und A. Palamedes verwandten Gesellschaftsmaler J. (oder J. A.) Duck eine und dieselbe Person darstellt, und dass als letzte Begrenzung seiner Biographie noch das Todesdatum fehlt. Hoffen wir, dass auch dieses gefunden werde.

Jacob Duck

Actenstück des Archivs im Haag. Obreen, Arch. V, S. 291.

I. DVCK

Bezeichnung des Hölscher'schen Bildes (Plünderungsscene)
Nr. 84 des Levin'schen Kataloges der Düsseldorfer Ausstellung vom Herbst 1886.

A DVCK

Bezeichnung des Bildes der Stuttgarter Galerie.
Nr. 616 (Wachstube). Abgezeichnet im September 1879.

JDuck

Gothaer Gemäldegalerie. Katalog Nr. 293.
(links unten bezeichnet.)

IDVCK

Gothaer Gemäldegalerie. Katalog Nr. 291.
(rechts unten bezeichnet.)

Ueber das Leben Michel Wolgemut's.

Von **Hans Stegmann.**

Als Geburtsjahr Michel Wolgemuts wird das Jahr 1434 angenommen. Ehe wir uns mit der kritischen Untersuchung dieser Annahme beschäftigen, dürfte es sich verlohnen, einer anderen Frage näher zu treten, nämlich der nach den Eltern und der Familie des Künstlers.

Unsere Nachrichten über die Familie Wolgemut sind wir in der Hauptsache aus einer nicht ganz lauteren Quelle zu schöpfen genöthigt; es ist dies der redselige Historiograph und Kunstschriftsteller Christoph Gottlieb von Murr. Derselbe gibt uns in seinem Versuch zu einer Nürnbergischen Kunstgeschichte [1]) unter den Malernamen eine grosse Reihe von Wolgemuten. Seine Angaben bedürfen aber gar sehr der Prüfung. Eine genaue Controle derselben ist leider dadurch unmöglich gemacht, dass die Archivalien, denen Murr diese Namen entnahm, nicht mehr oder doch wenigstens an einem zur Stunde nicht bekannten Aufbewahrungsorte vorhanden sind. Murr führt als seine Quellen die Bürgerbücher von 1285—1504 an, ohne indessen eine nähere Erklärung dieses Ausdruckes zu geben [2]). Die noch vorhandenen Bürgeraufnahmsbücher kann er nicht meinen, da sich ihre Angaben nach genauer Durchsicht des Verfassers mit denen Murr's nicht decken. Uebrigens sind sie zur Feststellung des Familienzusammenhanges nur sehr mangelhafte Hilfsmittel, weil sie in der Regel die Namen Nürnberger Meisterssöhne, die als solche bei ihrer Selbständigwerdung ohne weiteres das Bürgerrecht besassen, nicht enthalten. Es scheint sich vielmehr um sogenannte Losungsbücher, d. h. Bürgerverzeichnisse zum Zweck der Steuererhebung, zu handeln, worauf auch der Titel, welcher von zweien der ältesten auf Pergament geschriebenen mitgetheilt wird, hinweist [3]). Es geht ferner auch daraus hervor, dass die

---

[1]) Journal zur Kunstgeschichte, Bd. XV, S. 25 ff.

[2]) Den massgebenden Stellen im kgl. Kreis- wie im städtischen Archiv war von solchen Urkunden nichts bekannt.

[3]) Z. B. »A parte sancti Sebaldi constituti sunt Losungarii videlicet Petrus Nützel etc., et debent recipere sex halenses de libro cum sollido generali.«

einzelnen Namen in Murr's Auszug sich jahrelang hintereinander wiederholen [4]). Dem ersten Wolgemut begegnen wir im Jahre 1360 und nun finden wir den Namen zahlreich aufgeführt bis zum Jahre 1499. Die Wolgemute, die Murr aufzählt, sind von Vischer [5]) zusammengestellt worden und beträgt ihre Zahl inclusive der erwähnten Frauen nicht weniger als dreizehn.

Schon Vischer erlaubt sich einen leisen Zweifel, ob alle diese unter den Malern angführte Wolgemute auch wirklich solche gewesen seien und war dazu gewiss berechtigt, denn beim Formschneiderkatalog bemerkt Murr bei der Angabe des als ersten 1360 genannten Wolgemut: »Wenn auch dieser kein Künstler war, so machten doch gewiss diese Wohlgemuth von 1433 . . . ein Kunstgeschlecht aus, das fast hundert Jahre lang blühte,« und schickt seiner Küntlerliste die eigenthümliche Bemerkung voran (Bd. II, S. 120): »Weil ich mein Verzeichniss zugleich als ein Archiv der Kunstgeschichte einrichte, so setze ich auch solche Namen hieher, die zwar nicht genau als Namen von Kunstprofessionisten ausgedrücket sind, weil sonst nichts dabei stehet, die aber einem oder anderm Liebhaber der Kunstgeschichte auf die Spur mehrerer Entdeckungen führen können, weil niemand gegen die Existenz dieser Personen und ihre Zeit etwas einwenden kann.« Vischer hält an seinem Einwurf übrigens nicht fest, indem er sich verleiten lässt, durch die wiederholten Anführungen des Namens Wolgemut — noch dazu der nämlichen Träger desselben bei den Formschneidern — die Glaubwürdigkeit der Annahme, dass sie einen künstlerischen Beruf ausgeübt, bekräftigt zu finden. Dem ist aber nicht so und wir werden gleich sehen, warum wir vor Valentin Wolgemut im Jahr 1461 [6]) keinen Maler dieses Namens in Nürnberg anzunehmen berechtigt sind. Fast alle Malernamen mit Ausnahme der Wolgemute, der Schön, Albrecht Dürer d. Aelt. und Dr. Hartmann Schedel (!) haben den ausdrücklichen Zusatz »Maler«, dessen Wegbleiben nach dem Gebrauch der Zeit in derartigen Urkunden äusserst selten ist. Murr kam es, wie es scheint, gar nicht in den Sinn, dass ein Bürger Namens Wolgemut etwas anderes als ein Maler gewesen sein könnte, und er schuf so der Legende von der weitverbreiteten Malerfamilie Wohlgemut einen angeblich historischen Boden. Ganz analog liegt ja die Sache bei dem Namen Schön, durch dessen öfteres Vorkommen er, wie er ausdrücklich zugibt, den Nürnberger Ursprung Schongauer's nachweisen wollte. Für sein weites Gewissen spricht dann auch, dass er die für die Maler gebrauchten Namen dem beschränkten kritischen Vermögen seiner Zeit entsprechend unter die Holzschneider aufnimmt.

---

[4]) Bei den Formschneidern bemerkt Murr, dass Michel Wolgemut's Name von 1473—1519 regelmässig erscheine.

[5]) Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, S. 298 ff.

[6]) Beiläufig sei bemerkt, dass schon im Jahre 1442 ein Valentin (ohne jede weitere Bezeichnung, beinahe ein Unicum in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts) das Bürgerrecht erhält. Valentin ist übrigens ein fast gar nicht gebräuchlicher Name, so dass er allein zur Kenntlichmachung genügen mochte. An Valentin Wolgemut zu denken, durfte daher mit Berücksichtigung der Geburt Michels nicht unstatthaft sein.

Da nun Murr bei Valentin und dessen Frau resp. Wittwe den Zusatz Maler (Malerin) gebraucht, so ist es auch nicht abzusehen, warum er ihn bei den anderen Vertretern als selbstverständlich weggelassen hätte. Murr führt diesen Valentin zuerst 1461 auf. Zwischen 1360 und 1435 nennt er keine Namen, doch fand der Verfasser 1413 einen heintz wolgemut ohne Bezeichnung und 1430 den Steinmetz Jacob [7]) wolgemut urkundlich erwähnt. Der 1438 genannte Hanns Wolgemut nagler (dessen Schreibweise zu einer Verwechslung mit maler allerdings Veranlassung geben könnte), ist vielleicht derselbe, wie Murr's H. Wolgemut von 1435 und Hanns Wolgemut 1440.

Ist sonach die Annahme einer durch Generationen hindurch in vielen Mitgliedern blühenden Malerfamilie mehr als zweifelhaft, so sind auch die bisher geltend gemachten Hypothesen für die Eltern unseres Meisters nicht über jede Kritik erhaben. Ganz hinfällig ist Sighart's Erklärung [8]) von Albrecht Wolgemut als Vater Michel's. Da würde man mit mehr Recht noch als den erst 1456 in Murr's Verzeichnissen auftretenden und bis 1466 genannten Albrecht den H. oder Hans Wolgemut, der von 1435—72 vorkommt, annehmen dürfen, umsomehr als diese beiden Jahre der Geburt und dem Auftreten Michel Wolgemut's als Bürger besser und beiläufig genau entsprechen würden. Doch verwahrt sich der Verfasser von vornherein dagegen, die schon vorhandenen Hypothesen in dieser Angelegenheit um eine weitere vermehren zu wollen.

Eher zu erwägen ist Vischer's und Rée's [9]) Annahme, dass Valentin Maler und die als seine Gattin angesehene Anna Valentin Malerin die Eltern unseres Meisters seien. Zunächst ins Auge zu fassen ist, dass der bei der Erwähnung der Letzteren jedesmal in Klammer beigesetzte Name Wohlgemuth offenbar Zusatz von Murr ist. Ob derselbe zu Recht besteht? Wahrscheinlich ist es immerhin, wenn auch der Charakter der Murr'schen Arbeit als ein Auszug aus einer bunten Reihe von Bürgernamen jeden Berufs streng genommen einen Schluss für die unmittelbare Aufeinanderfolge von Michel Wolgemut und Anna nicht zulässt. Indess spricht das Verschwinden Valentins im Jahre des Auftretens der Anna Valentin Malerin schon dafür. Zugleich wäre auch mit diesem Vorschlag die Malerfamilie Wolgemut wenigstens in zwei Generationen nachgewiesen. Nur ist kein Grund vorhanden, warum der damals — immer das Jahr 1434 als Geburtsjahr angenommen — 36jährige Michel nicht gleich 1471, sondern erst 1473 als steuerzahlender Bürger auftritt. Seine dauernde Abwesenheit von Nürnberg anzunehmen, dagegen sprechen Gründe aus seiner künstlerischen Wirksamkeit, vor allem die Datirung des Hofer Altarwerkes vom Jahre 1465. Die einzige Erklärung könnte seine

---

[7]) Dieser Jacob wird von Murr beim Jahr 1433 unter den Formschneidern aufgeführt, von Bader (Beiträge z. Kunstgesch. Nürnbergs I. S. 4) 1446 erwähnt, und ist wahrscheinlich mit dem von Vischer (l. c. S. 310) genannten und am Ulmer Münster beschäftigten steinmeissel wolgemut identisch.

[8]) Sighart, Geschichte d. bild. Künste in Bayern, S. 614.

[9]) In der Kunstchronik, Wochenschrift für Kunst und Gewerbe, Jahrg. 1885 bis 1886, Nr. 12.

jedenfalls nicht vor dem Jahre 1473 erfolgte Vermählung mit Barbara, Hanns Pleydenwurff's Wittwe, bieten, indem Hanns Pleydenwurff 1472 das letzte Mal erwähnt wird. Immerhin bleibt nach dem Gesagten für Valentin und Anna als Elternpaar Michels eine grosse Wahrscheinlichkeit.

Ebensolche Schwierigkeiten, wie bei der Feststellung der Eltern, ergeben sich auch bei seinem Eingangs erwähnten Geburtsjahr 1434. Es ist uns nicht ausdrücklich überliefert, und wir folgern dasselbe aus der Inschrift, die das von seinem grossen Schüler Albrecht Dürer gefertigte Porträt Michel Wolgemuts in der Münchener Pinakothek trägt. Diese lautet bekanntlich folgendermassen: »Das hat albrecht durer abconterfet noch seine Lermeister michel Wolgemut im jor 1516 vnd er was 82 jor vnd hat gelebt pis das man zelet 1519 jor do ist er ferschieden an sant endres dag for ee dy sun awff ging.« Dasselbe Todesjahr gibt auch Neudörffer an. Mit diesen beiden Zeugnissen geht Springer bei Gelegenheit seiner Untersuchung über den Stecher »W« ins Gericht, indem er mit der offenbar unrichtigen Angabe Neudörffer's über das Geburtsjahr Adam Krafft's eine Parallele ziehend sagt: »Ist es mit dem hohen Alter Wohlgemuths nicht vielleicht ähnlich bestellt? Nach der gewöhnlichen Angabe erreichte er ein Alter von 85 Jahren und fällt sein Leben zwischen 1434 und 1519. Selbst die Echtheit des Werkes (des Münchener Porträts) zugegeben, bleibt doch die Glaubwürdigkeit der offenbar späteren und in den Ziffern überarbeiteten Inschrift keineswegs über jeden Zweifel erhaben.« Wir möchten die Echtheit der Inschrift, die sicherlich den Ductus Dürerischer Schrift trägt, nicht bezweifeln, wenn sie auch später hinzugefügt und nachgefahren ist. Das erstere ergibt sich ja übrigens aus dem Wortlaut selbst. Von einer absichtlichen Fälschung kann schon darum nicht die Rede sein, weil die Inschrift doch nur von Dürer, der das Bild als Andenken an seinen Lehrer für sich gemalt haben konnte, oder aber von Wolgemut's Erben, in deren Hände es aus dem Besitz des Porträtirten und vom dankbaren Schüler aus Verehrung mit seinem Bildniss Beschenkten übergegangen war, herrühren könnte. Beide Theile aber können kein Interesse gehabt haben, falsche Daten anzugeben: im Gegentheil. Dagegen ist ein Irrthum oder Schreibfehler durchaus nicht ausgeschlossen, da die Genauigkeit bei Angabe von Geburts- oder Sterbedaten in jener Zeit mancherlei zu wünschen übrig lässt. Doch wird man fragen: warum all' dieser Zweifel? Aus mehreren Gründen: Das erste Werk, das wir einigermassen sicher ihm ganz oder zum mindesten theilweise — was hier unerörtert bleiben muss — zuschreiben können, der sog. Hofer-Altar zu Müchen, ist vom Jahr 1465 datirt. Angenommen das Jahr 1434 sei das Geburtsjahr unseres Künstlers, so würde diese erste nicht einmal den entwickelten Stil des Meisters zeigende Arbeit das Alter von 31 Jahren voraussetzen, ein etwas spätes Auftreten auf der Bühne künstlerischen Schaffens. Bürger wäre er gar erst mit 39 Jahren geworden, wenn die erste urkundliche Erwähnung richtig berichtet, und ebenso spät fiele seine erste Verheirathung. Ein weiteres schweres Bedenken gegen eine so frühe Datierung seiner Geburt ergibt sich aus seiner zweiten Ehe, deren Abschluss in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts zu setzen

ist (s. u.). Wenn es auch nichts Befremdliches an sich haben mag, dass ein Mann in der zweiten Hälfte der Sechziger, zumal wenn er eine lange Reihe von Jahren an der Seite einer ihm an Alter höchst wahrscheinlich überlegenen Lebensgefährtin in kinderloser Ehe gelebt hat, sich noch zu einem neuen Bunde entschliesst, so ist es doch im höchsten Grade verwunderlich, dass ein den Achtzig nahestehender Greis, dessen künstlerische Arbeitskraft — wie aus den späteren Werken hervorgeht — um diese Zeit eine schon nahezu vollständig gebrochene gewesen ist, im Stande gewesen wäre, mehrere Kinder zu erzeugen (s. u.). Diese Zweifel auszusprechen fühlte der Verfasser sich verpflichtet; dennoch wird man, da authentische Aufklärung über diesen Punkt sehr unwahrscheinlich ist, zunächst am Jahr 1434 festhalten müssen, obgleich eine um etwa 10 Jahre spätere Datierung eine viel natürlichere Entwicklung des Lebens gestatten würde.

Ueber die erste Jugend Michel Wolgemuts fehlen uns jegliche Anhaltspunkte; wie weit seine Schulbildung gereicht habe, ist auch schwer zu entscheiden; doch muss sie immerhin für die damaligen Verhältnisse ganz gediegen gewesen sein, denn die Inschriften auf seinen Bildern — deutsche wie lateinische — lassen auf einige schriftliche Gewandtheit schliessen, wenn dieselben selbstverständlich auch nicht von ihm verfasst sein werden. Auch die hebräischen Schriftzeichen waren ihm nicht ganz fremd, denn er gab, wenn auch nur nebenbei auf Gewandsäumen, Altartafeln, Gefässen etc., ihren Charakter ganz correkt wieder. Humanist freilich, wozu man ihn auch stempeln hat wollen, war er in seiner beschränkten, bürgerlichen Einfachheit sicher nicht, wie dies aus rein äusserlichen Gründen schon ein Handwerker, und das war zugleich auch der begabteste deutsche Künstler im 15. Jahrhundert, einfach nicht sein konnte.

Bis zum Jahr 1473, in dem ihn Murr anführt, finden wir keine urkundliche Erwähnung seines Namens, so dass wir zur Ausfüllung dieser Zeit nur auf Vermuthungen angewiesen sind. War er, wie oben als ziemlich wahrscheinlich zugegeben wurde, des Malers Valentin Sohn, so wird er wohl bei diesem seine Lehrzeit durchgemacht haben und sich dann sechzehn- bis siebzehnjährig auf die übliche Wanderschaft begeben haben. Jedenfalls haben wir uns den Künstler im Jahre 1465 wieder in der Heimat anwesend zu denken, wie aus der Datirung des Hofer-Altars hervorgeht, und zwar kann man voraussetzen, in einer seinem Alter entsprechenden vollständigen und fertigen künstlerischen Ausbildung. Ob er nun zunächst im Geschäfte seines Vaters oder gleich anfangs nach seiner Heimkehr bei dem Maler Hanns Pleydenwurff arbeitete, lässt sich nicht entscheiden. Stilkritische Gründe, wie die spätere Familienverbindung sprechen mehr für Pleydenwurff als für die väterliche Werkstatt. Ob ein Zerwürfniss zwischen dem alten, jedenfalls mehr handwerklichen Meister und dem auf neuer, völlig veränderter Grundlage arbeitenden Sohn bestanden, wer mag es ergründen? Oder ob vielleicht schon bei Lebzeiten Valentin's nähere Beziehungen zwischen seinem und dem Geschäfte Pleydenwurff's bestanden? Das sind dunkle, nie zu beantwortende Fragen. Ueber des ersteren Arbeiten wissen wir gar nichts, über Pleydenwurff nicht viel.

Einmal, 1462, fertigt er, vom Rath der Stadt Nünberg dem von Breslau empfohlen, dorthin einen Altar, 1465 finden wir ihn als Miniator im Dienste Nürnbergs. Nehmen wir nun an, dass Michel wirklich etwa als erster Gehilfe in Pleydenwurff's Hause arbeitete, so kann es auch nicht Wunder nehmen, wenn wir ihn später, nach dem jedenfalls 1472 erfolgten Tode Hanns Pleydenwurff's als den Gatten von dessen Wittwe Barbara wiederfinden. Für zwei Thatsachen mag dieser Umstand als Beweis dienen. Einmal für die Tüchtigkeit des jungen Meisters und andererseits für die Ausdehnung und Bedeutung des Pleydenwurff'schen Geschäfts. Die Wittwe Barbara und die Vormünder ihrer Kinder, von denen bald die Rede sein wird, hätten sicher nicht zu dieser Verbindung ihre Einwilligung gegeben, wenn sie nicht von einer gedeihlichen Fortführung des Geschäftes von Seiten Michel's überzeugt gewesen wären, und dieser, aus dessen ganzer Persönlichkeit, soweit wir sie zu beurtheilen in der Lage sind, ein sehr klarer Geschäftsgeist spricht, hätte sich warscheinlich als Mann in schon vorgerückten Jahren nicht dazu verstanden, eine ihm sicher gleichaltrige, mit mehreren Kindern gesegnete Frau zu heirathen, wenn er sich nicht die Vortheile einer solchen Verbindung lebhaft vergegenwärtigt hätte. Diese bestanden in dem jedenfalls nicht nur in Nürnberg, sondern auch nach aussen schon fest begründeten Ruf der Firma, wie wir heute sagen würden, und dann in der Geschäftseinrichtung sammt Hause. Das väterliche Geschäft dagegen kann er nicht übernommen haben, dasselbe wird, wie es scheint, von der Mutter Anna selbständig bis zu ihrem wahrscheinlich erst nach 1480 erfolgten Tode fortbetrieben.

Vielleicht darf man das vom Jahre 1475 datirte, jetzt zu Dessau befindliche Doppelbildniss als sein und seiner Gattin Porträt annehmen. Für den Künstler ergab sich nun im eigenen Hause, in dem er bisher nur an zweiter Stelle sein Talent zeigen konnte, Gelegenheit, voll und ganz sein Schaffen zu entfalten, und sein Streben blieb nicht unbelohnt, denn grosse und sicher auch von reichem Gewinn begleitete Aufträge wurden ihm zu Theil. Zunächst jedenfalls fiel ihm der Kundenkreis seines Vorgängers zu, und durch dessen Namen und Firma mag es ihm vor allem leicht geworden sein, besonders nach auswärts viel berufen zu werden. Für Nürnberg selbst hat er in dem ersten Jahrzehnt nur Werke geringeren Umfangs geschaffen. Votivbilder, kleine Altäre und wohl auch Bildnisse. Ausserdem wäre höchstens der Hersbrucker Altar zu nennen, welches Städtchen aber damals noch nicht zum Nürnberger Gebiete gehörte. Derselbe mag in den letzten Jahren des achten Decenniums entstanden sein. Vor allem aber ist als das grossartigste Werk jener ersten Epoche der Zwickauer Altar zu erwähnen. So umfangreich an Schnitzwerken und Gemälden derselbe auch war, die dafür ausbedungene Summe von 1400 fl. rh. war eine für damalige Zeiten so enorme, ein Vermögen repräsentirende, dass wir um die Zeit von 1479 die Stellung des Künstlers als vollständig begründet annehmen müssen. Wenn wir auch urkundlich über die nächsten Jahre nichts erfahren, so sind sie doch ausgefüllt durch eine Reihe von grossen Werken, die Wolgemut in ihnen aus seiner Werkstatt hervorgehen liess. Ein neuer Zweig seiner Thätigkeit begann zugleich bei ihm

in seiner Beschäftigung mit dem Holzschnitt. Ins Jahr 1484 fällt der erste sicher von ihm herstammende Schnitt. Auch hier fängt er mit Kleinem an, um dann durch den Erfolg seiner Epoche machenden Entwürfe zu immer grösseren Unternehmungen aufzusteigen. Erst sind es bloss einzelne Blätter, die den Titel zieren sollen, später entwirft er die 83 grossen Tafeln des Schatzbehalters, sein gehaltvollstes Werk nach dieser Richtung. Aber ehe diese noch die Presse verlassen, betheiligt er sich schon an einem neuen, die ganze damalige gebildete Welt in Erstaunen setzenden Werke, an der Herausgabe der Dr. Hartmann Schedel'schen Weltchronik. Ihm mit seinem Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff fiel die überreiche Illustrirung dieses wohl bedeutendsten Prachtwerkes des 15. Jahrhunderts zu. In den letzten Wochen des Jahres 1487 oder den ersten des folgenden schloss er mit Sebald Schreyer und Sebastian Cammermeister den Vertrag ab. War er bisher für den Anthoni Kobergerschen Verlag nur in abhängiger Stellung thätig, so erscheint er jetzt als mit seinen Vertragscontrahenten gleichberechtigter Theilhaber des Verlagsgeschäftes. Nur der Druck wurde durch Anthoni Koberger ausgeführt. Allein nicht nur hier sieht man den Meister beschäftigt, ein wahrhaft fieberhafter Eifer hat sich seiner bemächtigt. Seinem Pinsel verdankt um diese Zeit (1486—88) der Peringsdörffer Altar seine Entstehung, eine Arbeit, die ihn sicher mit Stolz und Befriedigung erfüllte, weil ihn die Munificenz des Stifters, des reichen Gewerkbesitzers Sebald Peringstorffer, in den Stand setzte, nun auch in einem für seine Vaterstadt, die bisher nur kleinere Arbeiten von ihm aufzuweisen hatte, bestimmten grossen Werke sein ganzes Können zu zeigen. Es war der Höhepunkt seines Lebens und ein Wendepunkt in seiner Kunst, die anfängt, von nun an weniger und weniger die Handschrift des Meisters zu zeigen und nur noch den Stempel der Werkstatt an sich trägt.

Das Werk muss sehr zur Zufriedenheit des Bestellers und seiner Familie ausgefallen sein, denn wenige Jahre darauf wurde dem Maler von der Gemahlin Jobst Haller's, der Catharina Peringstorffer, und von deren Mutter, der Gemahlin Sebald Peringstorffer's, einer geborenen Hardörfferin, der Auftrag, den prächtigen Flügelaltar in der Haller'schen Stiftungskirche zum heiligen Kreuz in Nürnberg auszuführen, das letzte grosse Werk für seine Vaterstadt, an dem seine Hand noch in hervorragender Weise zu erkennen ist. Für kleinere Bestellungen, Altäre und Votivbilder, scheint seine Werkstatt damals ganz besonders gesucht gewesen zu sein, denn gerade dieser Periode muss die Stilkritik eine Anzahl derartiger Werke zutheilen. Wolgemut befand sich auf dem Gipfel seines Ruhmes, denn der Stern Albrecht Dürer's, der bald den Glanz des Namens seines Lehrmeisters verdunkeln sollte, war eben erst im Aufgehen begriffen. Ein Zeichen des Vertrauens, das ihm der Nürnberger Rath schenkte, ist uns in einem Erlass vom 12. August 1490 erhalten, in dem er als Kunstverständiger um ein Gutachten bei Gelegenheit der Restauration des schönen Brunnens auf dem Marktplatz zu Nürnberg angegangen wird: »Item den Wolgemut moler der vernewung halb des schoen prunnen bass zu vernemen vnd ratslagen wie er zu vernewen vnd mit was costen H. Tucher pawmeister mit sambt Se. von Lochheym.«

Im Jahre 1493 änderte Wolgemut auch seinen Wohnsitz, indem er von Hausnummer S. 496 nach S. 497 (alte Nummern) übersiedelte [10]. Das letztere ist das nach der Burg zu gelegene Eckhaus der Burgstrasse und des Crämergässchens. Thausing gibt eine richtige topographische Schilderung der Gegend: »Das Dürer'sche Haus »unter der Vesten« (nicht zu verwechseln mit dem von Dürer später erworbenen, jetzt sogenannten Dürerhaus am Thiergärtnerthor) bildet das Eck gegen die obere Schmidgasse und unmittelbar vor demselben wurden die Ehrenpforten errichtet, wenn es die Einholung eines kaiserlichen Besuches oder ähnliche Festlichkeiten galt. Bloss zwei Nummern weiter abwärts stehen die beiden Häuser »bei der Schildrören«, die Meister Michel Wolgemut, der Maler, nach einander besass und bewohnte, nur durch das schmale Crämergässchen davon getrennt ist das Haus des berühmten Doctor Hartmann Schedel, dann folgt jenes des Sebald Frey, des Oheims von Dürer's nachmaliger Frau, und noch weiter unten das von Anthoni Koberger. Alle diese Häuser bilden, wenn man die Burg hinangeht, die linke Seite der Strasse, deren rechte grossentheils durch die Predigerstrasse sammt Kloster ausgefüllt war« [11]. Man sieht, dass in einem engen Raum sich einer der wichtigsten Abschnitte des deutschen Kunstgeschichte abspielt [12]. Ob Wolgemut das von Pleydenwurff überkommene Nebenhaus S. 496 zunächst behielt oder früher oder später veräusserte, wissen wir nicht. Der Kaufpreis betrug 204 fl., und es lastete auf demselben, wie im Kaufcontract bemerkt, ein Eigenrecht des Seb. Peringstörffer mit 8 fl. jährlichem Zins; dasselbe scheint aber ausserdem noch belastet gewesen oder worden zu sein, wie aus verschiedenen Urkunden hervorgeht, die nach dem Ableben des Meisters datirt sind [13]. Wolgemut scheint im folgenden Jahr einen Umbau seines neuen Heims vorgenommen zu haben, was die urkundliche Zustimmung seines Nachbars Bartholomäus Egen zum Durchbruch mehrerer Fenster gegen des letzteren Besitzthum erkennen lässt. Es heisst da ausdrücklich: »aus lieb vnd freuntschafft im das gegen beweyst, vergunnt, bewilligt vnd zugegeben«, ein Beweis, wie auch unter seinen Nachbarn und Mitbürgern der Meister beliebt war [14].

Sieht man schon in der Unternehmung der Herausgabe der Schedelschen Chronik und ihrem grossartig organisirten Betrieb die Thätigkeit Wol-

---

[10] Bader im Jahrbuch für Kunstwissenschaft setzt irrthümlicherweise den Verkauf in das Jahr 1478. Es ist aber in der Urkunde (Städt. Archiv. Literarium 9 Fol. 171) nur von einem von dem Verkäufer, Hanns Gerstner, schneider, vorgelegten Documente die Rede, das einen durch Erbschaft im Jahre 1478 erfolgten Besitzantritt bestätigt. Die notarielle Verkaufsbestätigung zwischen Wolgemut und Gerstner erfolgte am 21. Juni 1493.

[11] Thausing, Dürer, 2. Aufl., I, S. 42.

[12] Vgl. den Plan der Situation bei G. W. K. Lochner: Typographische Tafeln zur Geschichte der Reichsstadt Nürnberg, Taf. I. um 1500.

[13] Städt. Archiv, Conservationes 34, Fol. 1496, Cons. 27, Fol. 1196, und Cons. 43, Fol. 133.

[14] Literarium 1493, Fol. 198.

gemut's mehr auf dem Gebiete der Speculation, als auf dem eines idealen Kunstbetriebes sich bewegen, so war dem kaufmännischen Sinne, der ganz unleugbar ein hervorstechendes Charaktermerkmal unseres Künstlers bildet, in jenen Jahren reiche Gelegenheit geboten, sich zu entfalten, indem er als Verwalter der Verlassenschaft Verwandter von Seite seiner Frau aufgestellt wurde. Die Wittwe seines früh (jedenfalls vor 1495) verstorbenen Stiefsohnes und Mitarbeiters Wilhelm Pleydenwurff war Dominicus Mühlichs, eines Apothekers Tochter, und es war nur natürlich, dass, als Dominicus Mühlich starb, Wolgemut als Vormund der unmündigen Kinder des Verstorbenen mit der Verwaltung der Verlassenschaft betraut wurde. Von den übrigen drei Vormündern war der eine, Lienhart Tetzel, mit Tod abgegangen, die beiden anderen, die Gebrüder Ehenfelder, ausser Landes, so dass Michel Wolgemut allein bis zur endgültigen Erbschaftsauseinandersetzung am 4. August 1501 das Geschäft führen musste, was, da sich nach der Urkunde darüber dasselbe auch nach auswärts erstreckte, keine geringe Mühewaltung verursacht haben mag. Für diese, wie für seine Geschäftsführung wird ihm von Seite der Betheiligten alle Anerkennung gezollt und er in bester Form los und ledig gesprochen[15]).

In die Mitte der neunziger Jahre wird wohl auch der Tod Barbara's, seiner Ehefrau, zu setzen sein. Das letzte Mal wird dieselbe erwähnt in dem Testamentsvertrag vom Jahre 1495. Es ist uns über ihre Person ausser dem bereits Mitgetheilten wenig bekannt. Ob ihre Ehe mit Wolgemut eine glückliche war und wie sich das Verhältniss der Kinder Pleydenwurff's zu ihrem Stiefvater gestaltete, darüber sind wir auf Vermuthungen angewiesen. Aus der Geschäftsgemeinschaft mit Wilhelm Pleydenwurff darf man wohl den Schluss ziehen, dass sich ein inniges Verhältniss herausgebildet habe, was um so begreiflicher wäre, als Wolgemut's Ehe mit Barbara kinderlos geblieben zu sein scheint oder wenigstens etwa geborene Kinder frühzeitig gestorben sein müssen. Dies geht aus dem eben erwähnten Testamentsvertrag hervor. Da derselbe noch nicht publicirt, so sei er hier mitgetheilt: »Das fur vns kam iungericht Michel wolgemut der Maler burger zu vns vnd pracht mit vnnsers Gerichtspuch Das die Erbern Seballt frey vnd sebald von lochheim vor gericht auff ir ayd gesagt hetten, das sie der geladen zewgen wern | das er der genannt Michel wolgemut an ainem vnd Barbara etwann Hannsen pleydenwurffs seligen vnd jetzo sein michel wolgemuts eliche wirtin Bürger zu Nmg am anndern tail am sambstag vor vnnser lieben frawen tag purificacionis zu latein genannt nächstvergangen veriehen vnd bekannt, das sie sich mit freyen guten willen wolbedachte(m) sjnn vnd mut für sich vnd all ir erben verainigt vnd vertragen hetten wie hernach uolgt vnd nemlich also ob sie obgenannt vor dem benannten michel wolgemut irem elichen hauswirt mit tod abgieng das alsdann der benannt ir hauswirt iren zwayen sünen hansen vnd sebolten so sie bey hannsen pleydenwurff iren ersten man seligen vber kommen hett, vnd magdalena ires sunes wilhelm pleydenwurffs tochter irem einigcklein inen allen dreyen anderhalb hundert guldein für ihr vetterlich vnd mütterlich erbtail

[15]) Lit. 17, Fol. 112 eodem loco.

zu danck ausrichten vnd bezalen sollt, Vnd nachdem wilhelm pleydenwurff Irem sune seligen vormals von ir beiden allerley gutt tatt bei seinem leben wider faren were, so sollten von solichen anderthalb hundert guldin hansen vnd sebolden ir jedem sechtzig gulden vnd der benannt magdalena dreyssig gulden zusteen, vnd viderfaren vnd sollten darauff vm alle vnd yede vetterlich vnd mutterlich erbschafft der benannten hans vnd sebolt vnd der gemelt magdalena, vmb alle anherlich vnd anfrewlich erbschafft genugsamblich quittiren vnd sich der nach notturfft verziehen vnd was vber solich annderhalb hunndert gulden vorhannden belyb es were an ligennder oder varennder hab nichzit dauon aussgenommen das alles solt dem benannten irem elichen hawswirt volgen vnd beleyben also das er mit dem allen mit sein ains hanndt thun vnd lassen möcht wie vnd was er wolt vngehinndert ir irer erben vnd mengklichs von iren wegen. Wo sich aber begebe, das der genannt michel wolgemut vor der benannten Barbara seiner elichen hawsfrawen mit tod abgieng so sollt er macht haben von aller irer hab die sie jetzunt zeiten oder hinfüro vberkomen zwayhundert gulden zu verschaffen vmb gottes vnd seiner oder sonst seinen gesipten oder annderen gutten freunden wie wem oder wohin er wolt vngehynndert der benannt seiner elichen hawsfrau irer erben oder menigklichs von iren wegen vnd was vber solich zwayhundert guldin die er also wie ob stet verschafft oder verschickt hett oberbelyb es were ligennds oder varennds nichzit ausgenommen das alles solt volgen vnd beleyben der benannten Barbara seiner elichen hawsfrawen damit mit ir ains hanndt zu hanndeln vnd zu tun nach irem gefallen vngehinndert sein seiner erben vnd menigklichs von seinen wegen alles getrewlich vnd ungeverlich. Dentur. lit. Testes her sebolt schurstab vnd her Rummel quarta post purificacionem Marie anno mlxxxv^to^.«

Die in diesem Vertrage aufgeführten Beträge von 150 bezw. 200 fl. lassen übrigens erkennen, dass trotz des grossartig zu nennenden Geschäftsbetriebes, dessen grösste Blüthe gerade von 1485—95 fällt, die finanzielle Lage des Meisters sich doch kaum als knapper Wohlstand bezeichnen lässt, und beispielsweise mit dem Vermögensstand Dürer's, der so lange als armer Schlucker hingestellt wurde, nicht entfernt verglichen werden kann. Auffallend ist es immerhin, dass Wolgemut bei seiner Beliebtheit als Hersteller von oft sehr hoch bezahlten Altarwerken und Unternehmer sehr rentabler Speculationen, wie der der Schedelschen Weltchronik, es nicht zu höherem Vermögen gebracht, oder aber man muss vermuthen, dass der Meister Michel bei aller Strenge und Ehrbarkeit, die aus seinen Werken zu sprechen scheint, doch kein allzuguter Haushalter gewesen sei, und so keine Gelegenheit fand, von seinen für die damalige Zeit recht beträchtlichen Einnahmen etwas zurückzulegen. Ziemliche Lebenslust und Lebenskraft scheint der alte Herr allerdings noch gehabt zu haben, denn jedenfalls bald nach dem Tode seiner ersten Gattin führte er eine zweite heim, und noch dazu ein junges Weib, denn sie starb erst im Jahre 1550, wie aus dem im Archiv des germanischen Nationalmuseums befindlichen Todtengeläutbuch hervorgeht. Dort steht zwischen Reminiscere und Trinitatis 1550 verzeichnet als gestorben: »Cristina Michel Wolgemuttin malerin in der Frö-

schau«[16]). Wie alt sie geworden, geht daraus nicht hervor, ebensowenig kennt man die Familie, aus welcher sie stammt, so dass der Vorname Cristina das einzige von ihr der Nachwelt Ueberlieferte ist.

Auch über die Nachkommenschaft, die aus dieser Ehe entsprossen, sind nur spärliche Nachrichten auf uns gekommen. Der Familie des Meisters geschieht erst nach dem Tode desselben Erwähnung, und hier nur bei Gelegenheit finanzieller Transactionen, welche die Familie in ziemlich bedrängter Lage erscheinen lassen. Weder die Zahl der Kinder, noch die Namen der Einzelnen sind überliefert. Dass sie beim Tode des Vaters noch in zartem Alter waren, geht daraus hervor, dass sie 1530 noch unter Vormundschaft standen. Ob ein 1550 zu Krems verstorbener Maler Michel Wolgemut ein Sohn unseres Meisters war, lässt sich beim Fehlen weiterer Nachrichten über ihn und bei dem Vorhandensein verschiedener auch von auswärts stammenden Familien gleichen Namens in Nürnberg nicht entscheiden.

Von den letzten zehn Lebensjahren des Meisters ist so viel wie nichts bekannt. Das eigenhändige Schaffen mag er, vom Alter des sicheren Auges und der sicheren Hand beraubt, wohl fast ganz aufgegeben baben, und wenn auch anzunehmen ist, dass zu Lebzeiten des Meisters immer noch der oder jener Auftrag seiner Werkstätte zufiel, so ist doch heute nicht mehr zu bestimmen, welche Werke dies seien, weil unter den jüngeren Kräften in dieser Zeit Wolgemut's eigentliche Richtung keinen Platz mehr fand, wie schon klar aus der Ausführung des Schwabacher Altars hervorgeht, dessen Gesammtconception allerdings dem Meister nicht abgesprochen werden kann. Vielleicht beziehen sich die über ein Jahrzehnt nach seinem Tode gegen den Markgrafen Casimir von Brandenburg als Uebernehmer der Schulden des Abtes von Münchaurach und gegen das Gotteshaus zu Windelsbach erhobenen Schuldforderungen, welche die Wittwe unter Beistand des Nürnberger Rathes zur Geltung zu bringen suchte, auf in den letzten Lebensjahren Wolgemut's ausgeführte Werke.

Was aber den Mangel urkundlicher Nachrichten aus dem hohen Greisenalter einigermassen aufzuwiegen vermag, ist der Umstand, dass der grösste seiner Schüler, Albrecht Dürer, in dankbarer Erinnerung an die von ihm empfangene Lehre die Züge des Lehrmeisters zweimal in seinen Werken verewigt hat. Einmal und zwar in flüchtiger, aber darum doch leicht erkennbarer Weise in dem das »Männerbad« genannten Holzschnitte (B. 128, H. 1897), in welcher Wolgemut in reiferem Mannesalter als die im vordersten Grunde nach rechts gewandte Figur dargestellt ist. Der Kopf ist hier, wie im gleich zu besprechenden Münchener Bild mit einer Haube bedeckt, die wohl die Verdeckung der Kahlköpfigkeit des biederen Meisters zum Zweck hat. Das zweitemal hat Dürer seinen Lehrer im hohen Greisenalter verewigt. In einer Studie, die — mit Silberstift gezeichnet — sich in der Wiener Albertina befindet, und dem gleichzeitig entstandenen oder später nach der Skizze aus-

[16]) H. Bösch, in den Mittheilungen des german. Nationalmuseums, Januar 1887, S. 24.

geführten Porträt in der Münchener Pinakothek. Letztere Ansicht hat Thausing vertreten, der überhaupt die Silberstiftzeichnung bezüglich ihres künstlerischen Werthes über das Oelgemälde setzt. In diesem Falle kann die gleich zu erwähnende Inschrift als gleichzeitig mit der Herstellung des Porträts gelten, was ausserdem, wenn das Bild in dem angegebenen Alter Wolgemut's, d. h. wie die Zeichnung 1516 ausgeführt wäre, nicht anginge. Der Verfasser möchte aber im Hinblick auf die minutiöse Ausführung des Gemäldes im Gegensatz zur Zeichnung lieber der Anschauung beipflichten, dass die Inschrift ein späterer eigenhändiger Zusatz Dürer's beim Tode seines Lehrherrn ist.

Die Darstellung der Details, wie Haut, Haare und der einzelnen Gesichtstheile, nach einer farblosen Skizze nach Jahren ohne Modell erscheint beim Anblick des Münchener Bildes ausgeschlossen. So wird denn wohl die Silberstiftzeichnung nur eine gleichzeitige Studie darstellen. Es ist das einzige authentische Bildniss, das wir besitzen, und nur durch mehr oder minder gewagte Rückschlüsse von demselben hat man auf verschiedenen früheren Werken des Meisters seinen eigenen Kopf erkennen wollen. Die Tradition hat allerdings auch in Zwickau sich erhalten, dass der Meister des Altarwerkes der Marienkirche sich mit einer Rolle in der Hand auf einer der Tafeln selbst verewigt habe, und es mag diesem Glauben etwas Wahres zu Grunde liegen; auch das Verlöbnissbild im Amalienstift zu Dessau vom Jahr 1475 darf in Betracht gezogen werden, bedenklich bleibt nur die etwas fleischig gebildete Nase und das eher einem Edelmann angehörende Barett. Ganz zu verwerfen hingegen ist die Annahme eines Selbstporträts auf der Bamberger Kreuzigung (jetzt in der Pinakothek in München), wo die jugendliche, von rechts dem Kreuze sich nähernde und ganz im Profil gesehene Reiterfigur die Züge des Malers widergeben soll. Aber selbst die Authenticität des Zwickauer und Dessauer Bildes zugegeben, so lässt uns keines derselben, obwohl besseren Werken des Meisters zugehörig, einen so tiefen Blick in sein Wesen und seinen Charakter thun, wie dies Dürerporträt.

Das Greisenalter pflegt oft die charakteristischen Merkmale eines Kopfes etwas verschwommen und verwischt erscheinen zu lassen; doch lässt es dafür in manchen Fällen Spuren erkennen von den Erfahrungen, die sein Träger im Verlaufe seines Lebens durchzumachen hatte. Und man kann fürwahr in diesem Greisenantlitze wie in einem Buche lesen über den Verlauf seines bewegten und doch wieder auch ruhigen Lebens. Das Antlitz zeigt längliche Form, die Stirn, durch eine schwarzseidene Kappe abgegrenzt, ist hoch und gerade aufsteigend, aber schmal, wie das ganze Gesicht; die Nase mit schmalem Rücken bietet so recht den Typus einer Adlernase, der Mund ist wohlgeformt, die schmalen Lippen sind fest geschlossen, das Jochbein wie die langgestreckten Kiefer sind kräftig entwickelt, ebenso wie das spitzzulaufende Kinn; die Ohren sind gross und, wie es scheint, von schöner Gestaltung gewesen. Wie man aus diesen Merkmalen schliessen kann, ist Wolgemut, auch abgesehen von den Einwirkungen des Alters auf seine Züge, nie das gewesen, was man einen schönen Mann nennt. Energie und scharfer Blick sprechen aus diesem Kopf, die Augen blicken sehr hell und klar aus den vielen Falten und Fältchen,

fast zu klar für das angenommene Alter von 82 Jahren. Doch darf man hierin vielleicht eine kleine Idealisirung Dürer's sehen, der es auf seinen Porträts liebt, den Augen der Dargestellten einen möglichst feurigen Ausdruck zu verleihen. Aber doch spricht das Bild wiederum für ein hohes Alter, deutet auf einen gebrechlichen, dem Ableben nicht mehr fernen Körper. Besonders bezeichnend hiefür sind Hals und Schläfe behandelt. Sehnen und Adern lassen mit einer erschreckenden Deutlichkeit ihre Umrisse durch die welke gelbe Haut erkennen, und wenn auch der Gesichtsausdruck ganz und gar keine Lebensmüdigkeit verräth, etwas Griesgrämiges, das das gar nicht zu verkennende Raubvogelartige der Physiognomie noch verstärkt, lässt sich nicht leugnen. Ein idealer Kopf ist es nicht; er gehört keinem Manne an, dem tiefes Gemüth und phantasievoller Sinn zu eigen; er verräth alles andere, als einen Zug zur Sentimentalität. Er gehört eher einem geschäftserfahrenen Praktiker, als einem warm empfindenden Künstler, und die Bestätigung, dass er mehr das erstere gewesen, lässt sich unschwer aus der Prüfung seiner Werke entnehmen. Das Münchener Porträt macht uns auch mit dem Datum seines Todes bekannt durch eine in der rechten oberen Ecke der Tafel befindliche Inschrift. Sie ist in weissen Buchstaben auf den grünen Grund gesetzt, und zwar jedenfalls von Dürer's eigener Hand, obwohl dies und damit die Authenticität der ganzen Inschrift, wie schon oben erwähnt, in starken Zweifel gezogen worden ist. Der Schriftcharakter entspricht aber ganz dem Dürer's in seinen überlieferten Autographen, nur dass die Schrift ihrem Zweck einer Inschrift gemäss etwas sorgsamer behandelt ist. Möglich ist immerhin, dass, wie der Katalog unter Nr. 243 bemerkt, der erste Theil derselben zur Zeit der Entstehung des Bildes, der zweite erst später, 1519, nach dem erfolgten Tode aufgesetzt ist. Jedenfalls ist die schreibende Hand dieselbe gewesen. Der Tod des Meisters erfolgte am 30. November 1519. Ein Leben reich an Werken und reich an Erfolg ging mit ihm zu Ende, nicht ohne dass er die bittere Erfahrung machen musste, dass es keinen Stillstand auf einmal erreichter Höhe gibt, dass das Alte dem Neuen, Entwickelteren nie Stand halten kann, und dass auch ein hell leuchtendes Gestirn am Kunsthimmel vor den Sonnenstrahlen eines allgewaltigen Genius erbleichen muss.

Neue Nachrichten über Werke von Carstens.

Von **Herman Riegel.**

Seit einiger Zeit sind mir verschiedene neue Nachrichten über bekannte und bisher unbekannte Werke von Carstens zugegangen, die ich glaube zur Ergänzung der, in meiner Ausgabe der Fernow'schen »Lebensbeschreibung« des Meisters (Hannover 1867) und in den »Carstensiana« meiner »Kunstgeschichtlichen Vorträge und Aufsätze« (Braunschweig 1877) gemachten, Mittheilungen hier wiedergeben zu sollen. Ich werde in Folgendem die »Lebensbeschreibung« mit L., die »Carstensiana« mit C. und das dreibändige Carstens-sche Kupferwerk mit K. unter Beifügung der Zahlen von Seite, Band und Tafel bezeichnen.

I. Herr Arnold Otto Meyer, der rühmlichst bekannte Besitzer einer ausgezeichneten Sammlung von Werken neuerer deutscher Meister in Hamburg, theilte mir mit, dass das Blatt »Die vier Alter des menschlichen Lebens« in der Kunsthalle daselbst (C. 203) einst seinem Grossvater, dem Senator Joh. Valentin Meyer († 1811), angehört habe, und dass es nach dessen Tode mit in die Versteigerung seines Kunstnachlasses gekommen sei, welche im Dezember 1812 stattfand. Auf S. 43 des bezüglichen Verzeichnisses liest man unter Nr. 31: »Jac. Carstens, Eine Allegorie. Die Stufen des Menschenalters.« Das Blatt trägt rechts noch oben den »Wasserstempel« des ehemaligen Besitzers.

II. Ein der Berliner Zeit von Carstens angehörendes schönes und bisher unbekanntes Blatt, welches leider stark verwischt und an einigen Stellen nachgebessert ist, befindet sich im Besitze des Herrn Rentner F. Otto zu Halle a. d. S.:

Entwurf zu einer Wandmalerei als Fries neben und über einer Thüre; L. ein nackter Jüngling auf einem Fell lagernd; er hält in der ausgestreckten linken Hand eine Schaale, in welche ein stehendes Mädchen aus einer Kanne (Wein) giesst. Zwischen Beiden ein hockender Knabe, der aus einer andern Schaale trinkt. — R. Ein Satyr, sitzend, mit einem Becher in der linken Hand, den rechten Arm über dem Thürsturz ausgestreckt; neben ihm ein Paar kleine Satyrn mit Bocksbeinen, schlafend. — R. unten bezeichnet: Jacobus

Carstens. Ex Chers. Cimbr. inv. Bleistift auf ursprünglich weissem Papiere 0,145 m h., 0,295 m br.

III. Die umfangreichsten und wichtigsten Nachrichten aber verdanke ich Herrn S. Larpent zu Christiania.

A. Herr Larpent hat eine Anzahl Zeichnungen aus verschiedenem Vorbesitze in seiner Hand vereinigt, von denen er im Jahre 1887 sieben in photographischen Nachbildungen herausgegeben hat; diese letzteren sind ausschliesslich vom Herausgeber (Frimansgade 18 in Christiana) zu beziehen. Die sieben Blätter sind folgende:

1. Der Morgen (L. 349 und K. II. Taf. 4), ehedem im Besitze des Lieutenants Grünwaldt.

2. Die vier Alter (L. 349), aus der Kaffka'schen Sammlung stammend. Diese Zeichnung habe ich im April 1879 bei der Verwaltung der National-Galerie in Berlin gesehen, wo sie von einem Hamburger Kunsthändler um den übertriebenen Preis von 1000 Mark zum Kaufe angeboten war; sie ist leicht in Wasserfarben getuscht.

3. Friedrich der Grosse und

4. Bildniss einer Frau, beide (L. 352) gleichfalls aus der Kaffka'schen Sammlung.

5. Dionysos und die Seeräuber (L. 381 und K. II. Taf. 29), ehedem im Besitze des Lieutenants Grünwaldt.

6. Derselbe Gegenstand, aber zu einer in sich gerundeten Darstellung erweitert und fertig gemacht. Federzeichnung auf weissem, aus zwei Stücken zusammengesetztem Papier. 0,118 m h., 0,303 m l. Bezeichnet links unten: »Alb. Thorwaldsen inv. & del. Romae.«

Man sieht auf diesem Blatte den Gott in der Mitte eines Schiffes stehen, auf dessen vorderem Theile der Carstens'sche Entwurf mit einigen sehr glücklichen Ergänzungen wiederholt ist, dessen hinterer, von einer dichten Menschenmasse bedeckter Theil aber ganz neu hinzugesetzt ist. Der Gegenstand ist hierdurch in sich selbst und künstlerisch geschlossen worden. — Ob diese schöne Zeichnung von Carstens, wie der Besitzer meint, oder von Thorwaldsen, wie die Bezeichnung sagt, herrührt, wage ich nach der Photographie nicht zu beurtheilen. Bei dem bekannten Verhältnisse von Thorwaldsen zu Carstens ist das letztere sehr möglich; jedenfalls zeigt das Blatt ganz und gar den Carstens'schen Geist. — Der Besitzer hat die Zeichnung auf einer Versteigerung zu Kopenhagen gekauft, während der Vorbesitzer sie zu Hamburg erworben haben soll.

7. Silen von zwei Faunen unterstützt, denen je ein anderer voranschreitet und folgt. Unvollendete Zeichnung in Bleistift und Feder auf weissem Papier, 0,368 m h., 0,525 m br.

Ob das Blatt echt sei, vermag ich nach der Photographie nicht sicher zu beurtheilen. Es soll ehedem im Besitze des Malers Westphal zu Kopenhagen sich befunden haben. —

Ausser diesen sieben durch Photographie vervielfältigten Blättern besitzt Herr Larpent noch folgende Zeichnungen:

8. Der Drususbogen (L. 346), ehedem im Besitze des Professors Jensen.

9. Die Nacht mit ihren Kindern, Durchzeichnung (L. 371 und K. I. Taf. 22).

10. Das Bildniss Fernow's, welches sich auf einem der Blätter dieser Durchzeichnung der Nacht eingekratzt befindet (L. 379), und

11. Homer, Durchzeichnung (L. 378 und K. I. Taf. 33): Diese drei Nummern ehedem im Besitze des Malers Buttstedt in Gotha. (Vergl. L. 378. 9. Anm.)

12. Ein Skizzenblatt.

13. Eine junge Frau und zwei Liebesgötter.

14. Eine Darstellung, anscheinend nach einem antiken Steine: Die Echtheit dieser drei Blätter muss zweifelhaft erscheinen; Nr. 12 hält der Besitzer für eine Arbeit von Carstens und 13 vermuthlich für eine Abilgaard's.

III. B. Schon im Februar 1884 war mir durch Herrn Professor Dietrichson in Christiania Kenntniss davon geworden, dass in der Kupferstichsammlung dieser Stadt sich eine grössere Zahl von Carstens'schen Zeichnungen und in dem Museum zu Bergen sich gleichfalls eine solche Zeichnung befindet. Aber erst der grossen Zuvorkommenheit des Herrn Larpent verdanke ich eingehende Nachrichten. Ich gebe dieselben, zunächst die auf Christiania bezüglichen, auf Grund der genauen, in französischer Sprache abgefassten Mittheilungen des Herrn Larpent hier wieder.

Es sind im ganzen 93 Blätter, die im Jahre 1875 von der Besitzerin, der Familie Grosch in Christiania, der städtischen Kupferstichsammlung geschenkt wurden. Erworben waren sie einst von H. A. Grosch, einem Maler und Kupferstecher, der 1763 zu Lübeck geboren war, lange in Kopenhagen gelebt hat und 1841 zu Christiania gestorben ist. Laut den Nachrichten der Familie hat Grosch alle diese Zeichnungen von Carstens selbst in Lübeck erhalten, wo dieser von 1783 bis 1788 sich aufhielt und wo 1784 auch Grosch, damals 21 Jahre alt, verweilte. Nach diesem H. A. Grosch besass die Zeichnungen dessen Sohn, der Baumeister K. H. Grosch, der 1801 zu Kopenhagen geboren war und 1865 zu Christiania gestorben ist. Nach dessen Ableben wiederum besassen mehrere Glieder der Familie die Blätter, bis 1875 dann die gemeinsame Schenkung erfolgte. Das Nähere über diese 93 Zeichnungen ist Folgendes:

1. Der römische Kaiser Commodus im Ringkampfe. Bleistiftzeichnung auf Pergament, 0,105 m h., 0,139 m br., mit einem etwa 2 cm breiten braungetuschten Rande, welcher eine lateinische Inschrift zeigt, von der jedoch nur die Worte »Mors Commodi« deutlich zu erkennen sind, deren Sinn aber durch einen Vermerk auf der Rückseite des Blattes deutlich wird: »Kayser Commodus, der von dem starken Ringer Hyacinthus zu Boden geworfen und erdrückt wird.« Bezeichnet: Jacobus ex Chersonesus Cimbrica invenit 1784.

2. Der Kampf der Titanen und Götter. Entwurf in Bleistift auf Pergament mit einem Quadratennetze bezogen, 0,106 m h., 0,160 m br., oben gerundet.

Es erscheint mir wahrscheinlich, dass dies der Entwurf, wenn auch vielleicht nur der erste, zu dem schönen Blatte ist, welches das Museum in Basel (L. 373) besitzt.

3. Eine Muse, aufrecht stehend im Oval, auf Pergament in Bleistift und Biester, 0,064 m h., 0,039 m br. In dem unteren Abschnitte des Ovals: Jacobus Carstens invenit.

Die Darstellung hat eine Verwandtschaft mit denen zu der Moritz'schen Götterlehre (L. 356).

4. Knieende und stehende Gestalten vor dem Standbilde des Apollo. Bleistiftskizze auf zwei Blättchen weissen Papieres, 0,041 m h., 0,072 m br.

5—92. Kleine Zerrdarstellungen von Köpfen in Bleistift, Feder, Röthel u. s. w. auf Papier und Pergament, in einem Falle auch auf Holz, 0,046 bis 0,117 m h. und 0,029 bis 0,091 m br. Meist befindet sich nur ein Kopf auf einem Blatte, doch kommen auch mehrere bis zu neun (Nr. 91) vor. Auf den Rückseiten sind einige Male auch noch Köpfe gezeichnet. Auf einigen der Blätter sieht man auch Geschriebenes, das jedoch zum Theil unleserlich geworden und in dem lesbaren Theile nichts von Bedeutung zu enthalten scheint.

Bei der Empfangnahme dieser 88 Blätter mit Fratzen und Zerrbildern aus den Händen der Schenkgeberin befanden sich 54 davon in einem Umschlage mit der Aufschrift: »Carricaturer tegnet paa J. Carstens Kammer i Lübeck«, die übrigen in einem andern Umschlage mit der Aufschrift: »Carricaturer af Jacob Carstens i Lübeck.« Von der richtigen Besorgniss geleitet, dass die kleinen Zeichnungen leicht verloren gehen könnten, schlug Herr Larpent dem Vorstande der Sammlung vor, sie auf Unterlegbogen zu heften, und er führte dies auch selbst aus, indem er 10 Bogen damit füllte. Hierbei hielt er den Inhalt der beiden Umschläge nicht getrennt, und als nun später Zweifel entstanden, ob auch die erstere Gruppe von Carstens' Hand herrühre, empfand Herr Larpent, wie er mit sehr ehrenhaftem Freimuthe mir schreibt, dies bitter und vorwurfsvoll. Er ist jedoch der Meinung, dass die sämmtlichen Zeichnungen augenfällig von einer und derselben Hand herrühren, und versucht nun eine Erklärung der ersteren der beiden Aufschriften dahin zu geben, dass Carstens die Blätter auf seiner Stube in Gegenwart von Grosch angefertigt habe. Man könnte vielleicht auch, im Hinblick auf eine beiläufige Bemerkung Fernow's (L. 71, 59), meinen, dass er sie an den Wänden seiner Stube aufgehängt hatte, als Grosch zu ihm kam und sie an sich brachte. Doch scheint mir, dass beide Erklärungen nicht ganz ungekünstelt sind.

Sieht man die Aufschriften ganz unbefangen an, so stellen sie fest, dass der Schreiber, als er sie machte, überzeugt war, Carstens lebe in Lübeck. Es können dieselben folglich nur während des Künstlers Lübecker Aufenthalt (1783—1788) oder doch nicht allzu lange nachher entstanden sein. Diese Thatsache zwingt zu der Annahme, dass die Aufschriften von H. A. Grosch herrühren, indem er sie eigenhändig schrieb oder durch einen Andern schreiben liess. Die zweite Aufschrift sagt nun ganz deutlich, dass die in dem Umschlage enthaltenen Blätter »Zerrbilder von Jacob Carstens in Lübeck« seien. Die erstere

hingegen lautet: »Zerrbilder gezeichnet auf J. Carstens Stube zu Lübeck.« Es wäre denkbar, dass Grosch, durch einige derartige Darstellungen von Carstens angeregt, diese nachahmend, auf Carstens' eigener Stube zu Lübeck 1784, wo er in dieser Stadt weilte, eine Anzahl ähnlicher Zeichnungen gemacht habe. Diese Auffassung scheint dem Wortlaute der Aufschrift: »Carricaturer tegnet paa J. Carstens Kammer i Lübeck« am vollkommensten zu entsprechen, indem sie im Sinne nur hinzufügt, was der Schreiber hinzuzufügen nicht für nöthig gehalten hatte, weil er es genau wusste, nämlich: »von mir«; — also würde der Sinn der Aufschrift sein: »Zerrbilder, gezeichnet auf J. Carstens' Stube zu Lübeck von mir H. A. Grosch.« Wenn diese Auffassung die richtige ist, so müsste man allerdings das Bedauern des Herrn Larpent theilen. Auch wird man zugeben müssen, dass es unter allen Umständen richtiger gewesen wäre, den Inhalt der beiden Umschläge dauernd getrennt von einander zu halten. Indessen ist es Herrn Larpent nicht unwahrscheinlich, dass der Inhalt der beiden Umschläge schon vor der Uebergabe der Zeichnungen an die Sammlung durcheinander gerathen sei.

Wie dem nun auch sei, der Nachtheil kann in keinem Falle als besonders erheblich erachtet werden. Denn zur besseren Würdigung von Carstens und seiner Kunst tragen diese 88 Blättchen überhaupt nichts Wesentliches bei. Dass er einen offenen Sinn für Charakteristik und eine gewisse Neigung zu Uebertreibungen und Verzerrungen der Charakterformen hatte, entnehmen wir schon aus den Schätzen des Weimarer Museums, und ich habe auch ein Blatt, welches ihn nach dieser Richtung hin in bedeutenderer Weise erkennen lassen kann, die »Procession« (L. 388), als Beispiel im II. Bande des Kupferwerkes (Taf. 36) wiedergegeben. Durch die Blätter von Christiania wird diese Seite des Künstlers zwar erweitert und ergänzt, aber sie bleibt dennoch in seiner ganzen Erscheinung von untergeordneter Bedeutung und für das Verständniss seiner kunstgeschichtlichen Stellung ohne Einfluss.

Dass diese sämmtlichen Blätter sich ähneln und nach Herrn Larpent's Ansicht sogar eine und dieselbe Hand zeigen, kann jener Auffassung nicht im Wege stehen. Denn Grosch hat ja unter Carstens' unmittelbarster Einwirkung auf dessen eigener Stube seine 54 Blätter gezeichnet; und wie leicht überhaupt übertriebene und verzerrte Charakterformen von Köpfen, besonders wenn diese, wie es hier durchweg der Fall ist, von der Seite genommen sind, Verwandtes annehmen, weiss man genugsam. Ahmt nun aber gar ein Zeichner dem andern unmittelbar nach, so wird eine Uebereinstimmung sich wie von selbst ergeben.

93. Männliche Figur, schwebend, mit fliegendem Gewande: Federumriss auf weissem Papiere, 0,33 m h., 0,225 m br.

III. C. Im Museum zu Bergen befindet sich unter Nr. 178 eine Zeichnung von Carstens, die in dem gedruckten Verzeichnisse von 1883 folgendermassen beschrieben wird:

Die Rugier bitten bei den Holsteinern um Frieden; mit der Inschrift: »Aber die Holsteiner wiesen das Geld zurück und begehrten den Kampf, um die Rugier zu demüthigen.« Auf Papier, 0,345 m h., 0,445 m l. Bezeichnet: A. J. Carstens invenit et delineavit 1779.

IV. Es wird hier am Orte sein, auch einige litterarische Beiträge zu erwähnen.

Zunächst trage ich zu dem von mir über den Lord Bristol (L. 367, Anm.) Beigebrachten nach, dass Goethe am 10. Juni 1797 zu Jena eine kurze Charakterzeichnung desselben niederschrieb, die in die Werke mit aufgenommen ist. Ausg. in 40 Bdn. XXVII. 494. — Ferner führe ich das Buch »A. J. Carstens' Jugend- und Lehrjahre nach urkundlichen Quellen« von A. Sach (Halle a. d. S. 1881. 277 S.) an, dessen Benutzung leider durch den Mangel gehöriger Verzeichnisse lästig erschwert wird.

Und ich erwähne endlich, dass im Goethe-Archive zu Weimar ein Brief des Bildhauers Friedrich Tieck in Berlin aufgefunden worden ist, der Aufklärung über die Herkunft des Modelles und der Abgüsse der singenden Parze (L. 368 und K. II. Taf. 23) gibt. H. Heydemann hat den Brief in der Leipziger »Kunstchronik« (XXII. Sp. 139) abdrucken lassen, freilich mit Schlussfolgerungen, die anscheinend etwas zu weit gehen. Ich muss mich mit einigen Worten näher auslassen.

Ich hatte im Jahre 1866 ermitteln können, dass der im Museum zu Weimar befindliche Abguss ehemals im Besitze der Frau von Heygendorf-Jagemann sich befunden hatte und von Christian Schuchardt gerettet worden war; den Abguss hatte Fernow bei seiner Heimkehr aus Rom (1803) mitgebracht. Mein Gewährsmann war Schuchardt selbst, der in den Weimarischen Ueberlieferungen vollkommen zu Hause war. An der Richtigkeit dieser Thatsache ist demnach ein Zweifel nicht erlaubt. Ferner habe ich berichtet, dass das Carstens'sche Thonmodell 1805 sich in Schick's Besitze befand, und dass Tieck später das Werkchen ergänzt und fertig gemacht hat. Durch Tieck's Brief wird nun festgestellt, dass Rauch das Thonmodell von Schick »erhalten« hatte, was jedenfalls vor dem Frühling 1812, wo Schick starb, geschehen sein musste, also während des ersten Aufenthaltes von Rauch in Rom. Rauch hat es später nach Berlin kommen lassen, wo Tieck das Figürchen dann ergänzte. Tieck sagt in dieser Hinsicht wörtlich: »Es war dieselbe (die Parze) noch aus ungebranntem Thon und hie und da beschädigt, und da er (Carstens) nicht den Thon gehörig zu behandeln verstand, sehr leicht ganz zu zerstören. Um denselben den Augen angenehmer zu machen, ersetzte ich die fehlenden Stücke u. s. w.« Auf was bezieht sich dieses »denselben«? In dem ganzen Briefe geht kein Wort männlichen Geschlechtes voran, auf welches es bezogen werden könnte; auf das zweimal vorkommende Wort »Thon« es zu beziehen, würde keinen vernünftigen Sinn ergeben. Es kann nur auf den Abguss bezogen werden, den Tieck von dem Thonmodelle gemacht hatte und den er hatte machen müssen. Denn das Carstens'sche Werk musste er unter allen Umständen im Abgusse erhalten, nicht bloss um es an und für sich zu erhalten, sondern auch um seine Ergänzung und Ueberarbeitung neben dem Originale sehen und beurtheilen zu können. Wenn er das alte, »sehr leicht ganz zu zerstörende« Thonmodell selbst ergänzt hätte, wäre dieser Vergleich ausgeschlossen gewesen, er aber wäre Gefahr gelaufen, dass es ihm unter den Händen verloren gegangen wäre. Ein solcher Abguss ist der in dem ehe-

maligen Gewerbeinstitute (technische Hochschule) vorhandene. Ich hatte diesen früher, da die Nachrichten über das Thonmodell mit 1805 aufhörten, mit dem Abgusse zu Weimar in Beziehung gebracht, muss diese Vermuthung nunmehr natürlich aber fallen lassen, wenn nicht angenommen werden soll, dass Tieck schon früher in den Besitz eines Abgusses von dem Weimarer Abguss gelangt sei. Diese Annahme ist aber nicht veranlasst.

Man könnte nun meinen, wie es offenbar Heydemann thut, dass, da der Berliner Abguss und der Weimarer übereinstimmen, beide aus einer und derselben Form stammen müssten, nämlich der von Tieck gemachten. Dieser Schluss widerspricht den Erklärungen Schuchardt's über die Herkunft des Weimarer Abgusses. Es bleibt also nur übrig, anzunehmen, dass das Modell schon früher in Rom verstümmelt worden war und dass Fernow wie Tieck dies verstümmelte Original abformten, dass es aber inzwischen, während es Schick und Rauch besessen hatten, weitere Beschädigungen nicht zu erdulden hatte.

Meiner Ansicht nach liegt die Sache ungemein einfach: von dem alten Thonmodell, welches schon frühe beschädigt worden war und jetzt verloren ist, besitzen Weimar und Berlin alte Abgüsse, vermuthlich aus verschiedenen Formen. Die Ergänzungen Tieck's berühren dies Verhältniss nicht. Nur ein unmittelbarer Vergleich jener beiden Abgüsse könnte darthun, ob sie wirklich aus verschiedenen Formen oder aus einer und derselben stammen. Im letztern Falle würde allerdings auch der Weimarer Abguss aus der Tieck'schen Form stammen, aber dieser Fall wäre eben zu beweisen. Vorläufig steht ihm die Weimarer Ueberlieferung entgegen. Uebrigens scheint mir die Frage unerheblich.

Denn das ist sicher, dass beide Abgüsse, in Weimar wie in Berlin, alte Originalabgüsse sind, — und das ist die Hauptsache.

Beiträge zur Lebensgeschichte Jean Baptiste Oudry's

(1686—1755) mit besonderer Berücksichtigung seiner Gemälde in Schwerin und seiner Verbindungen mit dem Mecklenburgischen Hofe.

Von **Paul Seidel.**

Die französische Malerei des 18. Jahrhunderts hatte in Deutschland einen sehr grossen Einfluss. Deutsche Künstler kamen in Schaaren, um in Paris ihre Studien zu machen, und französische Künstler hinwiederum waren zahlreich in den deutschen Residenzen vertreten, um die Akademien zu leiten und nach Pariser Muster einzurichten, oder um die Schlösser der Fürsten mit ihren Werken zu schmücken. Aber auch die in Paris verbleibenden Künstler, welche die Heimat nicht mit der Fremde vertauschen wollten, wurden vielfach von deutschen Fürsten in Anspruch genommen, und ihre Werke sind stellenweise so zahlreich und so vorzüglich vertreten, dass eine eingehende Geschichte der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts nicht mehr geschrieben werden kann, ohne sie zu berücksichtigen. Dussieux gibt uns freilich eine Uebersicht dessen, was die französische Kunst in und für Deutschland geschaffen hat, aber es fehlt an allen eingehenden kunstkritischen Bearbeitungen und an einer Nutzbarmachung des vorhandenen archivalischen Materials. Zu nennen sind auf diesem Gebiete nur die Arbeiten von Robert Dohme [1], welcher namentlich diejenigen Bilder kritisch beleuchtet, welche die königlichen Schlösser Berlins und Potsdams von Watteau und seiner Schule enthalten.

Sehr wenig Näheres ist aber über die französischen Bilder in anderen deutschen Sammlungen bekannt, und meine Aufgabe soll es heute sein, der französischen Kunstgeschichte neuen Stoff zuzuführen für eine eingehende Biographie eines der hervorragendsten Thiermaler des 18. Jahrhunderts, Jean Baptiste Oudry. Es wäre eine würdige und allgemein interessante Aufgabe für einen französischen Kunsthistoriker, diesen hervorragenden und vielseitigen Künstler umfassend zu charakterisiren und uns seine Biographie sowie ein vollständiges Verzeichniss seiner Werke zu geben.

---

[1] R. Dohme, Zur Litteratur über Antoine Watteau; Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. XI, S. 86 ff. — Die französische Schule des 18. Jahrhunderts; Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, Bd. IV, S. 217 ff.

Dussieux [2]) gibt uns nur eine kurze und unvollständige Aufzählung der Bilder Oudry's in Mecklenburg; er kennt deren nur 37, während er die Bilder in Mainz und Schloss Wilhelmshöhe bei Cassel gar nicht erwähnt. Erst der jetzige Director des Schweriner Museums, Friedrich Schlie, gibt uns in seinem vorzüglichen Kataloge eine genaue Beschreibung der 44 Bilder, welche jetzt im Schweriner Museum vereinigt sind, der er eine Reihe von werthvollen näheren Angaben hinzufügt; ihm verdanke ich auch den Hinweis auf das reiche Actenmaterial im Grossherzoglichen Archive in Schwerin, welches dieser Arbeit zu Grunde liegt.

Jean Baptiste Oudry wurde am 17. März 1686 in Paris geboren, als Sohn des Malers Jacques Oudry und dessen Gemahlin Nicole Papillon. Der Vater, welcher neben seiner Kunst auch einen Gemäldehandel betrieb, gab ihm den ersten Unterricht, dessen Haupterfolg aber nach Gougenot [3]) der war, dass er lernte, ungestört von dem Lärm der im Laden ab- und zugehenden Leute zu arbeiten. Nachdem Oudry sich später in der École de la maîtrise de Saint-Luc bei Preisbewerbungen mehrfach ausgezeichnet hatte, wurde er zunächst bei Serre in Marseille und später bei Largillière untergebracht, welcher auf die Entwicklung unseres Künstlers einen entscheidenden Einfluss ausgeübt hat. Der strebsame junge Mann gewann die ganz besondere Liebe seines Meisters, der ihn in sein Haus aufnahm und in der eingehendsten Weise an seinen Studien Theil nahm. Ein schönes Denkmal seiner Liebe und Dankbarkeit setzte der Schüler seinem Meister in einem Vortrag, welchen er, selber ein Meister geworden, am 7. Juni 1749 in der Akademie hielt und der eigentlich durchweg in dankbarer Erinnerung seinem Lehrer Largillière gewidmet ist. Oudry arbeitete und lernte mit einem solchen Eifer, dass er nach Verlauf von drei Jahren seinen Meister schon bei dessen Arbeiten helfen konnte. Auf Wunsch seines Vaters trat Jean Baptiste am 21. Mai 1708 zusammen mit seinen beiden Brüdern in die Maîtrise de Saint-Luc, deren Director der Vater war, ein, und übergab als Aufnahmewerk das Brustbild eines hl. Hieroymus.

In der ersten Zeit seines selbständigen Schaffens malte Oudry Porträts, aber wo es anging, brachte er dabei Früchte und Thiere an, deren gute Ausführung Largillière veranlasst haben soll, ihm zu rathen, sich ganz der Thiermalerei und dem Stillleben zu widmen. Doch die mangelnden Bestellungen zwangen ihn, auch Aufträge anderer Art anzunehmen. Genannt werden uns eine Geburt Christi, ein hl. Egidius und eine Anbetung der hl. drei Könige, welche er in dieser Zeit für verschiedene Pariser Kirchen ausführte; Gougenot betont aber zugleich, dass diese Bilder nicht verdienen, dem Künstler den Namen eines Geschichtsmalers zu verleihen. Das in Schwerin befindliche Gemälde dieser Art: Petrus im Gefängniss (Kat. Nr. 765) wird weiter unten eingehender berücksichtigt werden. Auch mit Zeichenunterricht musste Oudry

---

[2]) Dussieux, Les artistes français à l'étranger. Paris 1856.

[3]) F. Louis Gougenot, Vie de M. Oudry etc. Lue à l'Académie royale de peinture et de sculpture, le 10 janvier 1761, in: Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale. Paris 1854, Bd. II, p. 365 ff.

seinen Lebensunterhalt suchen und unter seinen Schülerinnen befand sich Mademoiselle Froissié, die Tochter eines Spiegelhändlers, welche er als Gattin heimführte. Die erste Zeit der Ehe brachte viele Sorgen um das tägliche Brod, und unser Künstler musste mit Hilfe seiner Gattin einen geringen Verdienst darin suchen, dass er für die Bilderhändler, welche auf dem Pont Notre-Dame ihr Standquartier hatten, thätig war. Im ersten Jahre nahmen die Gatten nur 900 Livres ein, aber bald besserte sich ihre Lage, und auf der Höhe seines Lebens brachte es Oudry zu einer jährlichen Einnahme von 18 000 Francs.

Zugleich mit der verbesserten Lage mehrten sich auch die äusseren Ehren. Nachdem Oudry im Mai 1714 zum Adjoint en la maîtrise und am 1. Juli 1717 zum Professeur gewählt war, meldete er sich zur Aufnahme in die Akademie, welche am 25. Februar 1719 unter dem Titel als Geschichtsmaler erfolgte und zwar auf ein Bild hin, welches die Abundantia mit ihren Attributen darstellte. Am 4. Juni 1739 wurde er dann zum Adjoint à professeur und am 28. September 1743 zum Professor ernannt.

Zu den besondern Gönnern Oudry's zählte der Marquis de Beringhen, welcher ihn dem König vorstellte und ihm auch mehrere Aufträge verschaffte. Zugleich erhielt er ein Atelier im Palast der Tuilerien und später eine Wohnung im Louvre angewiesen. Der Finanzrath des Königs, M. Fagon, gab ihm eine Reihe bedeutender Aufträge für seine Landhäuser in Vauré und in Fontenay-aux-Roses, deren Wände Oudry mit Grotesken schmückte, welche mit Darstellungen von Blumen und Thieren abwechselten. Auch des Königs ganz besonderes Wohlgefallen wusste Oudry durch das Geschick, mit welchem er dessen grosse Jagden zu verherrlichen verstand, zu erwerben. Der König liess ihn oft in seiner Gegenwart an den von ihm bestellten Bildern malen und veranlasste stets, dass wenn irgend welche seltene oder auffallend gefärbte Thiere geschossen waren, sie Oudry zugesandt wurden. Oft waren die Bestellungen des Königs allein so umfangreich und so dringend, dass Oudry keine Zeit übrig blieb, seinen sonstigen Verpflichtungen nachzukommen.

Auch im Auslande verbreitete sich Oudry's Ruhm. Ausser mit dem Herzog Christian Ludwig von Mecklenburg-Schwerin und dessen Sohne, auf die wir später eingehender zurückkommen werden, stand er in engen Beziehungen zum Grafen von Tessin [4]), welcher von 1739—1742 Gesandter des Königs von Schweden in Paris war. Der Graf schrieb ihm mit den schmeichelhaftesten Ausdrücken, indem er ihm eine goldene Medaille in Anerkennung seiner Kunst verehrte und mehrere Bilder von ihm malen liess. Der König von Dänemark versuchte vergeblich, Oudry an seinen Hof zu ziehen, ebenso wie der Czar Peter I. von Russland, dessen Porträt Oudry bei dessen Besuch in Paris 1717 gemalt hatte.

---

[4]) Der Graf von Tessin hatte eine hervorragende Gemäldesammlung, welche den Grundstock der heutigen Nationalgalerie in Stockholm bildet. Darunter befinden sich auch zwölf Bilder von Oudry aus den Jahren 1719—1742. cf. Catalogue des tableaux du Musée national de Stockholm. Stockholm 1883.

Eine ganz bedeutende Thätigkeit entwickelte Oudry bei der Renovirung der Manufactur von Beauvais, welche ganz in Verfall gerathen war, und an deren Spitze er von Fagon am 23. März 1734 gestellt wurde, nachdem er schon mehrere Jahre lang Vorlagen für dieselbe geliefert hatte. Es gelang Oudry, durch angestrengte Thätigkeit sich neue geschickte Arbeiter heranzuziehen, da die alten alles wieder vergessen hatten, was sie von den durch Colbert aus Flandern berufenen Arbeitern gelernt hatten. Eine grosse Reihe von Vorlagen wurde von ihm selber geschaffen, deren Motive Jagden, ländliche Feste, Lustspiele von Mollière, Fabeln von La Fontaine u. s. w. bildeten. Als ihm die Arbeit über den Kopf wuchs, nahm er Boucher zum Gehilfen, und es gelang ihm in kurzer Zeit, die Tapeten von Beauvais berühmt und gesucht zu machen, sich selber aber damit die Quelle bedeutender Einnahmen zu verschaffen. Dieser Erfolg gab Veranlassung, ihm auch die Oberinspection über die Gobelinsfabrik zu übertragen, wo für den König nach seinen Kartons eine Reihe von Tapeten mit grossen Jagden dargestellt wurden.

Von Director Schlie bin ich auf einen aus Beauvais vom Jahre 1748 stammenden Gobelin nach einer Zeichnung Boucher's aufmerksam gemacht worden, welcher sich in der kunstgewerblichen Abtheilung des Schweriner Museums befindet, deren Katalogisirung vorbereitet wird. Der Gobelin zeigt eine Nereide und zwei Tritonen im Spiel der Wellen. Er kann als weiteres Zeugniss des Zusammenwirkens von Oudry und Boucher genommen werden.

Obwohl diese Geschäfte Oudry in höchstem Grade in Anspruch nahmen, vernachlässigte er dabei keineswegs die Malerei und namentlich auch nicht das Studium nach der Natur, auf welches er einen ganz besonderen Werth legte. Jeden Sonntag und Festtag benutzte er zu Ausflügen in die Umgegend von Paris, namentlich liebte er sehr die verfallenden Gärten von Arcueil, wo er oft verweilte, umgeben von einer ganzen Schaar junger Maler, welche seinen Rath und seine Hilfe begehrten. Gougenot erwähnt sogar, dass er zehnmal die Reise nach Dieppe gemacht habe, nur um Gelegenheit zu haben, Fische, sofort nachdem sie aus dem Wasser genommen waren, malen zu können. Obwohl Gougenot mit einigen wenigen Ausnahmen in seinem Verzeichniss nur solche Bilder Oudry's anführt, welche in den Jahren 1737—1753 gemalt und im Salon ausgestellt sind [5]), vermag er doch über 200 Bilder namhaft zu machen, und zwar nach seiner Eintheilung: 5 Historienbilder, 2 Porträts, 5 Jagden, 85 Thierdarstellungen, 12 Fabeln von La Fontaine, 38 Landschaften, 3 Pastellgemälde, 5 Bilder mit Blumen, Früchten und Gemüsen, 3 Buffets, 4 Kaminvorsätze, 4 Gemälde, deren Grund Brettern nachgeahmt ist, 4 Gemälde auf weissem Grunde, 2 Gemälde weiss in weiss gemalt, 3 Nachahmungen von Reliefs und 36 Gemälde zu Vorlagen für die Manufactur von Beauvais bestimmt. Wenn wir bedenken, dass mit wenigen Ausnahmen die Bilder, welche Oudry in seinen ersten 51 Lebensjahren gemalt hat, hier-

---

[5]) Von 1704—1737 war der Salon geschlossen, daher ist auch so wenig über die Bilder Oudry's aus dieser Zeit bekannt. Im Salon waren zu Folge der Livrets in den Jahren 1737—1753 166 Bilder Oudry's ausgestellt.

unter nicht erwähnt sind, so müssen wir seinen Fleiss und seine Schaffenskraft bewundern. Dazu kommen noch eine grosse Zahl ausgeführter Zeichnungen, welche Oudry besonders hochschätzte und sorgfältig gesammelt seiner Familie als eine Art von Nothpfennig hinterlassen wollte. In den Abenden der Winter 1729—1734 zeichnete er allein 276 Blätter für eine Ausgabe von La Fontaine's Fabeln [6]), deren Erscheinen er aber nicht erlebte, da sie erst nach seinem Tode zu Stande kam. Leider ist in den Stichen die Zeichnung Oudry's sehr verändert, denn der künstlerische Leiter der Ausgabe, Cochin, copirte die Originale für die Stecher, um sie zu verbessern (?), was besonders bei der Darstellung der Thiere aber gänzlich verfehlt ist, welche in ihrer »Verbesserung« zuweilen den Mangel jeden Verständnisses für thierische Formen bekunden. Die Compositionen aber sind oft reizend empfunden und haben ihm seiner Zeit mit Recht den Namen eines »La Fontaine der Malerei« eingetragen.

Wie eifrig Oudry auch die Theorie seiner Kunst studirte, zeigt uns ein Vortrag über »La manière d'étudier la couleur en comparant les objets entre eux«, welchen er am 7. Juni 1749 in der Akademie hielt [7]). Das stete Studium nach der Natur im Gegensatz zum Schwören auf den Meister preist er hier als die einzig wahre Methode des Studiums, und er wird nicht müde, immer wieder die Schüler der Akademie, welche bei diesen Vorträgen zugegen sein durften, auf sie als die allein massgebende Lehrmeisterin hinzuweisen. In bescheidener Weise gibt er seine Gedanken nicht als sein Eigenthum aus, sondern benutzt jede Gelegenheit, seinem Lehrer Largillière eine von Dankbarkeit und Liebe getragene Lobrede zu halten und ihn als Redenden in seinen Vortrag einzuführen. Oudry erzählt uns, wie hoch von Largillière die flämischen Maler geschätzt worden seien, und wie er sogar das, was man ihnen tadeln müsste, die schwache Zeichnung (!), in Schutz genommen, welche er mit der Unzulänglichkeit der Modelle entschuldigt habe. Die betreffende Stelle möge hier als Beispiel für Oudry's künstlerische Anschauung folgen:

»Qu'est ce que le dessin disait Largillière. Une imitation exacte de l'objet qu'on veut représenter. Comment parvient-on à bien saisir cette imitation? Par une grande habitude d'accuser le trait tel qu'on le voit. Mais si le naturel ou le modèle dont on peut disposer n'est pas des plus parfaits doit-on l'imiter avec tous ses défauts? Voilà où commence l'embarras. L'école

---

[6]) (Montenault), Fables de Lafontaine. Nouvelle édition en 4 volumes in folio, ornée de Fleurons, Culs-de-Lampe; accompagnée de 276 Planches, dédiée au Roy. Les gravures d'après les dessins de M. Oudry. Paris 1755—1759. Vorne das Porträt Oudry's nach Largillière (1729) gestochen von Tardieu. Die Originalzeichnungen dieser Stiche, schwarze Kreide mit Weiss gehöht, auf blauem Papier, zwei Bände, sind für 30000 Francs in den Besitz des Herrn Louis Roederer in Rheims gekommen. cf. Roger de Portalis: Les Dessinateurs d'Illustrations du XVIIIe siècle. Paris 1877. 8°. p. 489.

[7]) Zuerst veröffentlicht im Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire 1844, p. 33—52. Wieder abgedruckt in: Conférences de l'Académie etc., herausgegeben von Jouin, Paris 1883; und bei Blanc: Histoire des Peintres; Ecole Française, t. 2. Paris 1862.

flamande dit oui; la nôtre dit non. Il faut dit l'école française, donner du goût à ce que l'on dessine d'après le naturel, afin d'en corriger les défauts et l'insidité. Il faut dit l'école flamande accoutumer la jeunesse à rendre le naturel tel qu'elle le voit et si bien que, dans les diverses académies qu'on verra d'elle, on reconnaisse les différents modèles d'après lesquels elle les aura dessine. Quand une fois elle en sera là elle portera la même exactitude à l'étude de l'antique et avec beaucoup plus de profit qu'en pourront tirer ceux qui se seront laissé aller à dessiner de manière à ne plus voir ni le naturel ni l'antique que par les yeux de leur maître. M. de Largillière ne balançait pas à prendre parti pour ce dernier raisonnement. Je n'oserais dire pourtant qu'il ait bien prouvé la bonté de ce sentiment où il était par la pratique.«

An anderer Stelle lässt Oudry Largillière noch Folgendes über das Zeichnen nach der Natur sagen:

»Pourquoi, dans nos écoles, ne pas accoutumer la jeunesse á dessiner toute chose d'après le naturel, ainsi que l'on fait en Flandre, paysages, animaux, fruits, fleurs dont la variété est si grande et d'une si belle étude? Cet exercice lui donnerait de la facilité pour tout, elle se formerait l'oeil à l'imitation générale et le rendrait plus juste. S'il est vrai, que le dessin sert à tout comme on ne peut le révoquer en doute, je dis aussi que tout sert au dessin; et puisqu'il est si difficile de dessiner juste quelque objet que ce soit, on ne peut devenir habile qu'en surmontant cette difficulté et en se rompant dans l'habitude de dessiner tout.«

Der Kernpunkt des Vortrages liegt aber in den eingehenden Rathschlägen für die Behandlung der Farben im Verhältniss zu einander, über Helldunkel, — wo er sich dagegen verwahrt, dass man Rembrandt zum Vorbilde nehmen dürfe, denn nur aussergewöhnliche Menschen dürften, wie er, aussergewöhnliche Mittel gebrauchen — über Abwägung von Licht und Schatten, Luftperspective u. s. w., wobei er seine Technik bis in die kleinsten Details auseinandersetzt: »Car je ne connais rien de si bas dans un art comme le nôtre, que d'avoir des petits secrets et de ne pas faire pour ceux qui nous doivent succéder ce que l'on a fait pour nous.«

Ausserordentlich belebt und anziehend wird der Vortrag durch Anführen zahlreicher Beispiele, bei denen er auf seine Lehrzeit bei Largillière wiederholt zurückgreift. Dieses Hervortreten seiner anziehenden Persönlichkeit, die liebevolle Art der Sprache zu den Schülern, die Bescheidenheit in Bezug auf seine eigenen Leistungen und die Liebe zu seinem Lehrer, machen zugleich mit seinem Streben nach Naturwahrheit diesen Vortrag noch heute für uns lesenswerth und anziehend.

Einen zweiten Vortrag hielt Oudry am 2. December 1752 über das Thema: La manière de peindre. Derselbe galt bisher für verschollen, doch hat ein glücklicher Zufall mich ihn im Königl. Kupferstichcabinet in Dresden entdecken lassen. Dort befinden sich die beiden Conférences in einer gleichzeitigen Abschrift, welche von des Künstlers Hand corrigirt ist, eine jede in einem besondern Bande in 4° unter dem Gesammttitel: »Réflexions sür la

manière d'étudier la couleur.« Diese zweite, ihrem Inhalte nach bisher unbekannte Conférence beansprucht ein noch grösseres Interesse als die erste, da sie uns bis in's geringste Detail hinein mit Oudry's Technik der Malerei vertraut macht. Oudry will in dieser Conférence den jungen Leuten den kürzesten und sichersten Weg zeigen, um »une belle et heureuse pratique« zu erwerben und hofft, dass sie Nutzen davon ziehen werden. Es gibt zwar verschiedene Wege, meint er, um dieses Ziel zu erreichen, aber doch einige, welche besondere Vorzüge besitzen, und er hofft, dass seine Vorschläge zu diesen letzteren gehören. Gute Rathschläge, auch schlecht vorgetragen, sind niemals langweilig für diejenigen, welche ernstlich lernen wollen. Desshalb gebe ich Euch, sagt er: »ce qu'une longue pratique et bien des recherches et de réflexions d'après ce que j'ai connu de meilleurs sur la manière d'opérer en fait de Peinture et sur les précautions qui peuvent donner à nos ouvrages un fond de bonne couleur et qui soit solide et durable.«

In eingehendster detaillirter Weise bespricht der Maler nun vor seinen Zuhörern die verschiedenen Stadien der Entstehung eines Gemäldes; von der Auswahl der Leinwand bis zur letzten Retouche werden wir auf das Genaueste über sein Verfahren unterrichtet, welches von dem allgemein üblichen oft sehr abweicht. Näher auf diese Auseinandersetzungen einzugehen, ist nicht der Zweck dieser Arbeit, an geeigneter Stelle werde ich diese Conférence im Wortlaut zum Abdruck bringen.

Bei seinen angestrengten Arbeiten hatte Oudry doch noch die Zeit, ein liebenswürdiger Gesellschafter zu sein und namentlich die Musik fleissig zu treiben, für welche er eine grosse Neigung hatte; dafür zeugen allein schon die zahlreichen von ihm gemalten Stillleben aus Musikinstrumenten und Noten zusammengesetzt. Gougenot schildert uns in seiner Gedächtnissrede Oudry's Charakter folgendermassen: ». . . probité à toute èpreuve, ami fidèle, fort serviable, franchise sans égale, économe et cependant honorable dans les occasions essentielles, infatiguable au travail; dur à lui même, tendre époux, aimant ses enfants, mais voulant peut-être trop exiger d'eux; enfin très reconnaissant et il le fut surtout au delà de toute expression envers M. de Largillière.«

Jean Baptiste Oudry endete sein arbeitsames reiches Leben mit Hinterlassung einer zahlreichen Familie am 3. April 1755 in Beauvais, wo er auch in der Kirche Saint-Étienne [8]) begraben liegt.

Bevor wir zu der grossen Sammlung Oudry'scher Bilder in Schwerin übergehen, wollen wir kurz seine andern Bilder in Deutschland erwähnen. In öffentlichen Sammlungen befinden sich nur zwei Bilder Oudry's und zwar im Mainzer Städtischen Museum.

1) Katalog Nr. 352. Thierstück; Truthahn, Hühner, Enten, Rohrdommel und Lapins. H. 1,23. Br. 1,59 m.

---

[8]) Cf. Archives de l'Art français, vol. 9, p. 270—273, wo die Inschrift seines Grabdenkmals abgedruckt ist. Es ist hier der erste Mai als Todestag angegeben, doch wird das eine Verwechslung mit dem Begräbnisstage sein.

2) Katalog Nr. 353. Thierstück; Pfau, Aras, Hühner, Enten und Tauben beim Futter. Gegenstück zum vorigen. H. 1,12. Br. 1,59 m.

In Schloss Wilhelmshöhe bei Cassel befinden sich zu Folge gütiger Mittheilung des Herrn A. Hauser jun. folgende sieben Bilder Oudry's. In der sogenannten Bildergalerie:

1) Ein weisser Hühnerhund vor zwei Rebhühnern. Bezeichnet J. B. Oudry 1723. H. 1,30. Br. 1,60 m.

2) Ein weisser Hühnerhund, der sich auf zwei Wachteln stürzt.

3) Ein weisser Hühnerhund, daneben, sich in's Gebüsch duckend, ein Fasan. Gegenstück zum vorigen. Beide bezeichnet J. B. Oudry 1739. H. 0,75. Br. 1,26 m.

4) Drei Enten im Geröhricht von einem Habicht bedroht.

5) Ein Schwan mit zwei Jungen von einem gelben geschorenen Pudel angegriffen. Gegenstück zum vorigen. Beide bezeichnet J. B. Oudry 1739. H. 2,00. Br. 180 m.

Im Billardzimmer als Superporten:

6) Ein aufrecht stehender, schwarz- und weissgefleckter Hühnerhund, daneben im Gebüsch ein Fasan.

7) Ein zottiger, gelber Pudel, eine Ente im Maule tragend. H. 0,70. Br. 1,10 m.

Bei diesen beiden letzten Bildern konnte Herr Hauser eine Bezeichnung nicht finden, da sie nicht abzunehmen sind und sehr dunkel hängen, doch glaubt er sie ebenfalls in die Zeit von 1739 setzen zu können. Alle Bilder sind vorzüglich erhalten. Ueber die Art, wie sie nach Schloss Wilhelmshöhe gekommen sind, gibt das ehemalige hessische Archiv, jetzt in Marburg, keine Auskunft.

Die 44 Bilder Oudry's in der Grossherzogl. Gemäldegalerie in Schwerin umfassen die Katalognummern 765—807 und ausserdem die Nummer 786 A, welche erst nach Drucklegung des Kataloges in die Galerie aufgenommen wurde. Die Bilder sind in dem Zeitraum von 1713—1754 gemalt und bis auf zehn sämmtlich bezeichnet und datirt; doch lässt sich noch bei sechs die Entstehungszeit ziemlich genau feststellen. Sämmtliche Bilder sind vom Herzog Christian Ludwig gest. 1756 resp. von seinem Sohne dem Erbherzog und spätern Herzog Friedrich 1756—1785 erworben, die letzten in der Auction, welche nach dem Tode Oudry's 1755 über seinen Nachlass angestellt wurde.

Ich gebe zunächst eine Aufzählung der Bilder, indem ich für das Nähere auf die sehr eingehende Beschreibung von Schlie in seinem Kataloge verweise [9]). Sämmtliche Bilder sind auf Leinwand gemalt.

1) (Kat. 765) Die Befreiung des Petrus aus dem Gefängniss. H. 0,815. Br. 0,655. Bezeichnet und datirt 1713.

2) (Kat. 766) Tisch im Künstleratelier. H. 0,410. Br. 0,447.

3) (Kat. 767) Tisch im Künstleratelier. H. 0,860. Br. 1,270. Bezeichnet und datirt 1713.

---

[9]) Friedrich Schlie, Beschreibendes Verzeichniss der Werke älterer Meister in der Grossherzogl. Gemäldegalerie zu Schwerin. Schwerin 1882. 8°.

4) (Kat. 768) Guirlande. H. 1,215. Br. 1,218.

5) (Kat. 769) Küchenvorräthe. H. 0,450. Br. 0,810. Bezeichnet und datirt 1716.

6) (Kat. 770) Erlegtes Wild. H. 1,628. Br. 1,290. Bezeichnet und datirt 1721.

7) (Kat. 771) Jagdbeute. H. 0,910. Br. 0,704. Bezeichnet und datirt 1723.

8) (Kat. 772) Fuchs durch einen Park trollend. H. 1,305. Br. 1,625. Bezeichnet und datirt 1725.

9) (Kat. 773) Gartenfrüchte. H. 0,925. Br. 0,747. Bezeichnet und datirt 1725.

10) (Kat. 774) Grosse Henkelvase mit Feld- und Gartenblumen. H. 0,785. Br. 0,650. Bezeichnet und datirt 1725.

11) (Kat. 775) Ein Wolf in der Falle [10]. H. 1,297. Br. 1,625. Bezeichnet und datirt 1732.

12) (Kat. 776) Wilder Eber, überfallen von einer Meute von elf Hunden. H. 1,200. Br. 1,724. Bezeichnet und datirt 1734.

13) (Kat. 777) Acht Hunde überfallen einen Wolf. H. 1,200. Br. 1,724. Bezeichnet und datirt 1734.

14) (Kat. 778) Zwei Hirschbullen kämpfen um die Herrschaft über drei Hindinnen. H. 1,200. Br. 1,727. Bezeichnet und datirt 1734.

15) (Kat. 779) Rehbock und Ricke mit ihrem Kalbe im Walde. H. 1,200. Br. 1,727. Bezeichnet und datirt 1734.

16) (Kat. 780) Kopf eines brüllenden Ochsen in natürlicher Grösse. H. 1,005. Br. 0,805.

17) (Kat. 781) Kampf zwischen einem grossen Hunde und einem Wildschwein. H. 1,490. Br. 1,810.

18) (Kat. 782) Ein kleines zottiges Wachtelhündchen. H. 0,457. Br. 0,555. Bezeichnet und datirt 1739.

19) (Kat. 783) Trappe- und Perlhuhn in natürlicher Grösse. H. 1,305. Br. 1,603. Bezeichnet und datirt 1739.

20) (Kat. 784) Antilope mit gewundenen Hörnern [11]. H. 1,623. Br. 1,288. Bezeichnet und datirt 1739.

21) (Kat. 785) Gestreifte Hyäne im Kampf mit zwei grossen gelben Hunden [12]. H. 1,297. Br. 1,950. Bezeichnet und datirt 1739.

---

[10]) Salon 1737, Nr. 7: »Un Loup pris au Piège«. Dieser Gegenstand ist wiederholt von Oudry gemalt.

[11]) Salon 1739: »Un tableau de 5 pieds sur 4 de large, représentant une Gazelle, pour le Roy.« Der grösste Theil der folgenden Thierbildnisse kommt in den Livrets du Salon vor als für den König gemalt, auch erwähnt d'Argensville mehrere derselben unter den Bildern Oudry's, welche er in den königlichen Schlössern gesehen hat. Oudry selber sagt von diesen Schweriner Bildern (vgl. S. 99), dass er sie auf Befehl des Königs und unter Anleitung des M. Peyronie, premier chirurgien, gemalt habe, welcher sie für eine Naturgeschichte habe in Kupfer stechen lassen wollen. In Folge des Todes Peyronie's seien sie aber in seinen Händen geblieben.

[12]) Salon 1739: »Un Tableau en largeur de 6 pieds sur 4 de haut, repré-

22) (Kat. 786) Indischer Ziegenbock mit gewundenen Hörnern[13]. H. 1,305. Br. 1,622. Bezeichnet und datirt 1739.

23) (nicht im Katalog) Bildniss des Herzogs Friedrich von Mecklenburg. Der Fürst, Brustbild nach links gewandt, sieht den Beschauer an. Er trägt eine weisse gepuderte Perrücke und ist bekleidet mit einer Rüstung, deren unterer Theil von einem pelzgefütterten Mantel umwallt ist. H. 0,800. Br. 0,660. Bezeichnet und datirt auf der Rückseite 1739.

24) (Kat. 787) Ein grosser Falke stösst auf zwei Enten. H. 1,290. Br. 1,620. Bezeichnet und datirt 1740.

»Copie in der Galerie Liechtenstein in Wien von J. G. Schlegel aus demselben Jahre 1740, und zwar ohne Angabe des Originals.«

25) (Kat. 788) Tiger in Lebensgrösse[14]. H. 1,913. Br. 2,590. Bezeichnet und datirt 1740.

26) (Kat. 789) Panther im Walde von natürlicher Grösse[15]. H. 1,305. Br. 1,603. Bezeichnet und datirt 1741.

27) (Kat. 790) Panther im Walde von natürlicher Grösse[16]. H. 1,305. Br. 1,603. Bezeichnet und datirt 1741.

28) (Kat. 791) Ruhender Luchs[17]. H. 0,705. Br. 0,940. Bezeichnet und datirt 1741.

29) (Kat. 792) Sitzender Luchs. Gegenbild zum vorigen, aber wahrscheinlich nur Copie von Findorff. H. 0,705. Br. 0,940.

30) (Kat. 793) Heerde im Walde[18]. H. 0,980. Br. 1,308. Bezeichnet und datirt 1742.

31) (Kat. 794) Grosse Waldlandschaft mit altrömischer Wasserleitung. Gegenbild zum vorigen[19]. H. 0,980. Br. 1,308. Bezeichnet und datirt 1745.

---

sentant un Loup cervier de la Louisiane, qui combat contre deux Dogues, destiné pour le Roy.«

[13]) Salon 1739: »Un Tableau en largeur de 5 pieds sur 4 de haut, représentant un Bouquet de Barbarie, pour le Roy.«

[14]) Salon 1740, Nr. 23: »Un tableau en largeur de 8 pieds sur 6 de haut, représentant un Léopard; peint pour le Roy.«

[15]) Salon 1741, Nr. 24: »Autre de 5 pieds sur 4 de haut, représentant un Tigre mâle de la Ménagerie du Roy; peint pour S. M.«

[16]) Salon 1741, Nr. 25: »Autre de même grandeur, représentant un Tigre femelle.«

[17]) Salon 1741, Nr. 26: »Autre de 3 pieds sur 2½ de haut, représentant un Chat cervier.«

[18]) Salon 1742, Nr. 34: »Autre tableau en largeur de 4 pieds sur 3 de hauteur, représentant un Paysage, point de vue pris dans la vieille Forest de S. Germain; il y a des Vaches et des Moutons sur le devant. Ce Tableau appartient à l'Auteur.«

[19]) Salon 1745, Nr. 40: »Autre de même grandeur, représentant le réflechissement de l'Aqueduc d'Arcueil dans l'eau.« Nach mündlicher Mittheilung des Herrn Director Schlie befinden sich, wie erst später wahrgenommen ist, Bezeichnungen der Gemälde als Partien von St. Germain und d'Arcueil auf der Rückseite der Bilder.

32) (Kat. 795) Pfefferfresser und zwei ausländische Stelzvögel in einer Baumlandschaft [20]). H. 1,305. Br. 1,603. Bezeichnet und datirt 1745.

33) (Kat. 796) Kasuar in Lebensgrösse [21]). H. 1,620. Br. 1,275. Bezeichnet und datirt 1745.

34) (Kat. 797) Pudel und Sumpfvögel [22]). H. 1,295. Br. 1,620. Bezeichnet und datirt 1748.

35) (Kat. 798) Hunde in der Küche [23]). H. 0,700. Br. 0,925. Bezeichnet und datirt 1750.

36) (Kat. 799) Erlegtes Wild [24]). H. 0,738. Br. 0,922. Bezeichnet und datirt 1750.

37) (Kat. 800) Erlegtes Wild [25]). Gegenbild zum vorigen. H. 0,738. Br. 0,922. Bezeichnet und datirt 1752. Lithographie danach von F. Lenthe 1823.

38) (Kat. 801) Löwe in natürlicher Grösse. H. 3,075. Br. 2,580. Bezeichnet und datirt 1752.

39) (Kat. 802) Ein Fuchs am Ausgange seines Baues. H. 0,810. Br. 0,655. Bezeichnet und datirt 1755.

40) (Kat. 803) Ruhender und scheinbar angeschossener Hirsch. H. 1,305. Br. 1,625.

41) (Kat. 804) Erlegter grosser Kranich [26]). H. 1,620. Br. 1,275.

42) (Kat. 805) Ein schwarz und weiss gefleckter Hühnerhund, nach links gewandt, vor zwei Rebhühnern stehend. H. 0,835. Br. 1,523.

43) (Kat. 806) Ein weisser Hühnerhund, der nach rechts gewandt einen Fasan aus dem Kraute aufjagt. Gegenbild zum vorigen. H. 0,835. Br. 1,523.

44) (Kat. 807) Rhinoceros in natürlicher Grösse [27]). H. 3,105. Br. 4,562. (Vom Jahre 1750.)

---

[20]) Salon 1745, Nr. 38: »Autre même grandeur (5 × 4), représentant trois Oiseaux, scavoir l'Oiseau Royal, le Gonafale et une Demoiselle, peint pour le Roy.«

[21]) Salon 1745, Nr. 37: »Autre, de même grandeur (5 × 4), représentant un Cazuel ou Cazuer, ainsi nommé par les Hollandais. Cet Oiseau est extrémement rare, il vient de l'Isle de Benda et n'a ni langue, ni queue, ni aîles; il avale indifferemment tout ce qu'on lui donne, même jusqu'aux charbons les plus ardens; il casserait la jambe d'un homme avec sa patte.«

[22]) Salon 1748, Nr. 33: »Autre de 5 pieds sur 4 de haut, représentant un Barbet qui surprend un Héron. Auprès, un Butor dans des Roseaux; à l'Auteur.«

[23]) Salon 1750, Nr. 41: »Deux tableaux de 3 pieds sur 2½, l'un représente deux Dogues de forte race qui se battent pour un quartier du Mouton.«

[24]) Salon 1750, Nr. 42: »Son Pendant, deux Chiens couchans, un Epagneul, qui regardent un Lievre et un Courly; tous deux à l'Auteur.«

[25]) Salon 1753, Nr. 25: »Autre de 3 pieds sur 2½, représentant des Canards et un Chevreuil mort attaché par les pieds. Deux Chiens sont attirés par l'odeur de ce Gibier.«

[26]) Salon 1745, Nr. 36: »Un Tableau de 5 pieds sur 4 de large, représentant une Grue morte, attachée par les pattes à un Arbre.«

[27]) Salon 1750, Nr. 38: »Le Rhinoceros, grand comme nature, sûr une toile de 15 pieds de large sur 10 de hauteur. Cet animal a été peint dans sa Loge à la Foire S. Germain; il appartient à l'Auteur.«

Es lässt sich leider nicht mehr feststellen, wie sich die Beziehungen Oudry's zum Schweriner Hof anknüpften; das früheste Schriftstück, welches sich im Archiv vorfindet, ist folgende Liste von 29 Gemälden Oudry's mit Preisangaben, welche — nicht datirt — ungefähr in das Jahr 1732 zu setzen ist.

Mémoire et description des tableaux faits par Oudry, peintre ordinaire du Roy, composante la meilleure partie de son Cabinet tous originaux [28]).

Scavoir:

1) Une chasse de cerf de 14 pieds 10 pouces de largeur sur 9 pieds 10 pouces de hauteur très chargée d'ouvrage . . . . 2000 fr.

2) Un tableau pour mettre dessus un buffet, rempli de differens fruits, d'argenterie, bronze, Vases de porphire, porcellaines, animaux et architecture de 8 pieds de hauteur sur 6 pieds de largeur . . . . 1200 fr.

3) Un autre de 6 pieds de hauteur sur 4 pieds de largeur, rempli de poissous, oiseaux marins et autres peints au port de Dieppe d'après nature voyage fait exprès . . . . 600 fr.

4) Le pendant de même grandeur où il-y-a une outarde, un chien, un canard, Vases, fruits, architecture etc. . . . . 600 fr.

5) Un chien en arrêt sur un faisan, des plantes, fond de païsage, de 5 pieds de largeur sur 4 pieds de hauteur . . . . 400 fr.

6) Autre chien en arrêt sur des perdrix cachées dans des genets, fond de païsage même grandeur et hauteur . . . . 400 fr.

7) Autre chien en arrêt sur de cailles cachées dans des blées, orné de fleurs sauvages, fond de païsage, même grandeur . . . . 400 fr.

8) Autre (chien) en arrêt sur une perdrix rouge, des plantes et fond de païsage, même grandeur . . . . 400 fr.

9) Un tableau représentant un chevreuil, des cardons d'Espagne, chicorée, raisins, fruits, architecture, idem . . . . 400 fr.

10) La fable du Renard et des raisins, fond d'architecture et de païsage; même grandeur que le précedent [29]) . . . . 400 fr.

11) Un tableau représentant touttes sortes de Légumes et quelques fleurs, extrémement chargé d'ouvrage; 4 pieds 1/2 de hauteur sur 4 de largeur [30]) . . . . 600 fr.

12 u. 13) Deux tableaux représentant des poissons de mer, oiseaux et plantes, peint au port de Dieppe d'après nature 5 pieds de largeur sur 4 de hauteur; les deux . . . . 1200 fr.

Quatre tableaux égaux de 4 pieds 1/2 de hauteur très chargés d'ouvrages et extremement finis, représentant les 4 Elemens; scavoir:

---

[28]) Die hier beschriebenen 29 Bilder bildeten die auch bei Gougenot a. a. O. erwähnte Privatsammlung des Künstlers. Dieses Verzeichniss enthält einige der Schweriner Bilder, dieselben wurden aber erst nach Oudry's Tode gekauft.

[29]) Cf. Kat. Nr. 772.

[30]) Cf. Kat. Nr. 768.

14) L'air composé d'une musette d'étoffe d'or sur des livres de musique, un singe qui veut jouer du violon, un perroquet agaçant un coq, une poule et ses poussins, un rosier, de l'architecture, de païsage
15) La terre remplie de fruits et Légumes
16) L'eau composé de poissons, oiseaux marins et de rivière, un chien barbet qui s'élance sur des canards, huitres, bouteilles et plantes
17) Le feu rempli de gibier, un paté de jambon, un fusil.
Les quatres 3000 fr.

18) Autre représentant un chevreuil attaché par le pied, groupé avec un héron, au bas un faucon, un tiercelet et un fusil, fond d'architecture;[31]) 5 pieds de hauteur sur 4 de largeur . . . . 400 fr.

19 u. 20) Deux tableaux de fruits de 2 pieds 10 pouces de largeur sur 2 pieds 4 pouces de hauteur, les deux . . . . 300 fr.

21) Un grand tableau représentant deux cignes grands comme nature, l'un dans des roseaux, reputé dans son nid et l'autre combattant contre un dogue d'Angleterre, fond convenable au sujet; de 8 pieds de largeur sur 6 pieds de hauteur . . . . 1200 fr.

22) Autre de même grandeur représentant un Lion peint à la Ménagerie de Versailles d'après nature . . . . 1200 fr.

23) Un de 5 pieds et demi de largeur sur 4 pieds 8 pouces de hauteur, représentant un dogue qui terrasse un jeune sanglier sur la bord d'un bois [32]) . . . . 600 fr.

24) Un autre de plusieurs figures dans un jardin habillées dans le goût du théatre italien de deux pieds et demi de large sur 2 pieds de hauteur 600 fr.

25 u. 26) Deux païsages faits d'après nature d'environ 3 pieds de hauteur sur 2 pieds quelques pouces de largeur, les deux . . . . . . 600 fr.

27) Un autre d'instrumens, attributs de peinture, de musique et de desseins [33]); de 4 pieds de large sur 3 pieds de haut . . . . . . 200 fr.

28) Une tempête en mer peinte d'après nature à Dieppe; de 2 pieds de large sur un pied et demi de haut . . . . 200 fr.

29) Un païsage représentant un moulin à Eau peint d'après nature; de deux pieds environ de large sur un pied 2 pouces de haut . . . 100 fr.

Von diesen Bildern scheint damals keines gekauft zu sein. Es findet sich nur folgender Entwurf für einen Brief an Oudry mit einer Bestellung auf vier neue Bilder und einer Anfrage nach dem Preise der in der Liste aufgeführten Nummern 21 und 22: »La Liste des Tableaux, que Son Altesse Ser.^{me} demande que Mons. Oudry doit faire d'après la Nature.

1) Un Cerf en rut avec plusieur Biches et si l'on y pouvait représenter sur la même pièce 2 Cerfs, qui se battent comme ils font ordinairement à ce temps là ce serait encore plus agréable. (Nr. 778 des Kataloges.)

---

[31]) Cf. Kat. Nr. 770.
[32]) Cf. Kat. Nr. 781.
[33]) Cf. Kat. Nr. 767.

2) Une Chasse de Loup qui se batte contre plusieurs chiens. (Nr. 777 des Kataloges.)

3) Une Chasse de Sangliers, où il y a un gros sanglier, qui se batte contre plusieurs chiens. (Nr. 776 des Kataloges.)

4) Un Chevreuille avec une chevrette et deux petits, dont une suce la Mère. (Nr. 779 des Kataloges.)

On voudrait scavoir le dernier prix de les deux pièces à scavoir ...« Folgt die wörtlich übereinstimmende Beschreibung der beiden Bilder in der oben gegebenen Liste Nr. 21 und 22.

Es dauert aber noch eine ganze Weile, bevor Oudry diese vier bestellten Bilder vollendet hat und sie von Paris absendet. Er entschuldigt sich in drei Briefen an den Kammerdiener und spätern Secretär des Herzogs Hafften mit den vielen Geschäften, welche ihm die Uebernahme der Direction der Manufactur von Beauvais verursacht, und benutzt zugleich die Gelegenheit, die Tapisserien von Beauvais anzubieten und ein Preisverzeichniss derselben beizulegen. Der erste Brief ist datirt: Paris le 21 décembre 1733 und lautet: A monsieur monsieur Hafft, homme de chambre de S. A. S. Louis Chrétien Duc de Mécklenbourg à Neustad.

Monsieur.

»Rien ne pouvait plus me flatter que de recevoir de vos nouvelles. J'eus l'honneur de vous écrire lors du depart du tableau et selon les aparences vous n'avez point reçu ma lettre, et jusqu'à present j'ai été en peine de l'Etat de votre santé et de la façon que S. A. S. avait trouvé mon ouvrage. Ce que vous m'en marquez me satisfait infiniment, je lâcherai de ne rien diminuer de mes soins, pour que ceux que je fais soient bien et du goût de S. A. S. Il y en a deux presque faits et les deux autres commencés. Ils seraient même en Etat de partir sans trois tableaux que le Roy m'a ordonné de faire qui composent des chasses de sa Majesté et qui doivent être executés en tapisseries aux Goblins [34]) pour meubler la chambre à coucher et l'antichambre de Sa Majesté et la salle du conseil au chateau de Compiègne. Ces tableaux dont il m'a fallu faire auparavant des esquises sont de 28 pieds de Long; dans les quels il se trouvera 150 figures au moins et presque touttes ressemblances, outre que les chevaux et les chiens seront portraits, ce qui vous fera juger que ces ouvrages seront d'un objet considérable. Cependant j'espère finir les tableaux de S. A. S. au commencement de l'année prochaine et incessamment je vais les reprendre pour ne les point quitter qu'ils ne soient entièrement achevés, après quoi j'aurai l'honneur de vous en donner avis. Je vous remercie de tous les bons sentimens que vous avez pour moi, je vous prie de me les continuer, puisque personne au monde ne cherchera plus à mériter la protection et les bontés de S. A. S. et n'est avec plus de reconnaissance que moi Monsieur Votre très humble et très obéissant serviteur.

Oudry peintre ord^{re} du Roy.«

---

[34]) Die Cartons jetzt in Fontainebleau.

Der zweite Brief lautet:

»Paris le 31 juillet 1734.

Rien ne m'a plus fait de plaisir, Monsieur, que la Lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrir, puisqu'il est vrai qu'elle m'aprend que vous êtes toujours en bonne santé et que j'ai aussi toujours la même part dans votre amitié dont je fais tout le cas possible. Je vous aurais même devancé pour aprendre de vos cheres nouvelles, si les quatre tableaux que je fais pour S. A. S. eussent été achevés, et je n'atendais que cette occassion pour vous prevenir, mais il n'y en a que deux faits qui sont la chasse du sanglier et celle du loup. A l'égard des deux autres ils sont à la Ménagerie de Versailles où je fais les animaux d'après le naturel [35]), je me flatte que S. A. S. en sera très contente. Ce qui m'a empêché de finir ces deux tableaux, c'a été qu'il m'a fallu en faire deux pour le Roy, et un auquel je suis actuellement occupé qui est un rendezvous de chasse dans la forest de Compiegne de la longueur de 25 pieds et pour lequel l'on ne me donne pas un moment de relache.

Une autre raison egalement forte est que sa Majesté m'a fait l'honneur de me mettre à la teste de sa manufacture Royale de Beauvais où il se fabrique des tapisseries ce qui m'a beaucoup derangé pour donner un bon ordre à cet établissement pour le soutien du quel sa Majesté m'a donné 98000 ₶ à cause des soins que je me suis engagé d'y donner avec 4650 ₶ par an pendant l'espace de 20 ans: Par cette nouvelle grace et par l'arrengement que j'y ai fait, je me trouve en Etat de travaille à l'aise à mes tableaux et de fournir en même tems des tapisseries de cette manufacture à 60 pour cent de meilleur marché que le précédent entrepreneur. Je fais de plus employer dans cette manufacture tout ce qu'il y a d'excellent en soye, laine et ouvriers (?) en sorte que j'ai de quoi contenter des à présent le public. Je vous demande en grace, Monsieur, si vous avez quelques occasions pour me procurer chez vous la vente de quelques unes de ces tapisseries de vous y employer et de m'en donner avis, afinque je vous envoye un mémoire [36]) de celles que j'ai actuellement en Magazin, qui outre le bon marché sont la meilleure fabrique. Ces tapisseries sont partie d'après mes desseins et partie d'après d'autres auteurs, j'en ai maintenant 25 tentures. Enfin aussitôt mes tableaux finis je vous les enverrai et vous en donnerai avis. J'ai l'honneur d'être avec toute la reconnaissance possible, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur Oudry Peintre du Roy.«

---

[35]) Obwohl Oudry hier betheuert, dass diese beiden Bilder (Kat. Nr. 778 und 779) nach der Natur von ihm gemalt wurden, so erscheinen sie mir doch ganz besonders schwach, namentlich in der Zeichnung der Thiere, welche aus der Erinnerung gemacht zu sein scheint. Vielleicht hat Oudry hier, wie es ihm von Gougenot nachgesagt wird, bei seiner so sehr in Anspruch genommenen Zeit die Bilder von einem Gehülfen malen lassen und sie nur in der Landschaft, welche allerdings ganz seine Hand verräth, zu Ende geführt.

[36]) Nicht mehr vorhanden.

Der dritte Brief lautet:

»Paris le 9 novembre 1734.

Enfin mon cher Monsieur, je viens d'achever les 4 tableaux qui m'ont été recommandés par S. A. S. il ne m'a pas été possible de les finir plutôt, attendu que le Roy m'avait ordonné deux tableaux considerables avec ordre absolu de Sa Majesté de ne les pas quitter qu'a leur entière confection et parce qu'ayant très à coeur de faire quelque chose qui meritât l'attention de S. A. S. je me suis jetté dans des ouvrages extraord[res] pour les en rendre dignes; en effet ces tableaux, ne devant rouller (?) que sur environ 4 pieds, ainsi que vous vous souviendrez, et S. A. S. m'ayant laissé le maître du plus ou du moins, je les ai fait tous 4 de même grandeur qui est de 5 pieds 4 pouces de longueur sur 3 pieds 8 pouces de hauteur.

Voiçi a peu pres ce qu'ils representent: Le 1[er] Deux cerfs en rut qui se battent d'un côté et trois biches de l'autre qui sont tranquilles, ce qui fait une opposition très agréable dans un fond de païsage.

Le 2[e] Un Loup assailli par huit chiens et le fond de païsage.

Le 3[e] Un sanglier entouré de onze chiens dont il y en a de blessés, un Rocher eclairé du soleil et un enfoncement de bois.

Le 4[e] Un Païsage fait d'après nature dans la forest de St. Germain, où il y a une chevrette donnant à teter à un chevreau, et autre petit chevreau qui pâit l'herbe.

Je puis vous ajouter que j'ai fait ces tableaux avec toutte l'indinction possible de plaire a S. A. S. et quoique le surplus de cet ouvrage semblerait exiger quelque chose de plus que le prix convenu qui est 400 ₶ pour chacun ce qui fait pour les quatre 1600 ₶ je sacrifierai plutôt mes interest à tout se qui peut me faire mériter l'illustre protection du Prince. J'ose seulement espérer de S. A. S. par votre crédit une grace dont mon attachement respectueux pour elle est le sincère et véritable motif, ce serait une médaille qui représenterait d'un côté le Portrait de S. A. S. Si je pouvais obtenir cette insigne faveur, l'ardeur qui me la fait désirer et le cas que j'en ferais justiffierait à l'avenir au Prince qu'un pur mouvement de gloire de lui être à jamais attaché sont les seuls motifs de ma demande. Je vous suis déjà beaucoup redevable, mais je regarderai vos bons offices dans cette occasion, auprès de S. A. S. pour me la faire obtenir, comme le comble de votre amitié, j'en serai éternellement reconnaissant. C'est ce que je vous puis protester aussi bien que personne n'est plus veritablement Mon cher Monsieur, Votre très humble et très obéissant serviteur.

Oudry Peintre ordinaire de Sa Majesté le Roy de France.«

Um seiner Bitte um die Medaille bei Hafften noch mehr Nachdruck zu verleihen, legte er in diesen Brief folgenden nur für Hafften bestimmten Zettel:

»Je vous prie Monsieur, d'agréer deux tableaux qui seront enfermés dans la caisse avec ceux du Prince; ils représentent: Le 1[er] un Lièvre pris par des chiens avec fond de païsage et le 2[e]: un oiseau de proye tombant

sur des Canards qui se cachent dans des Roseaux [37]). Ce petit présent que j'ai l'honneur de vous faire, vous fera quelques fois ressouvenir de moy.«

Die Medaille, um welche Oudry hier so eindringlich bittet, spielt noch eine grosse Rolle in den Briefen des Erbprinzen Friedrich, der sich im Herbst 1737 einige Tage bei seiner Durchreise nach Angers, wo er die Akademie besuchen sollte, und dann bei der Rückkehr von Mai 1738 bis zum 29. Mai 1739 in Paris aufhielt. Ein drittesmal war er dann mit Frau und Schwester im Jahre 1750 von Aachen aus in Paris. Oudry hatte ihn an die ihm versprochene Medaille erinnert und der Prinz befürwortet dieses Gesuch bei seinem Vater mit dem Hinzufügen, dass solche Arbeiten am besten in Paris gemacht würden. Oudry habe ihm zum Beweise dessen vier Medaillen eingerahmt und unter Glas geschenkt und wolle sich alle mögliche Mühe um die Ausführung einer solchen Medaille geben. Am 3. Januar 1739 schreibt der Prinz, dass der Medailleur Vivié auf dem Louvre für eine Medaille von der Grösse eines Thalers 1000 écus gleich 750 Thlr. mecklenburgischen Geldes haben wolle, aber vielleicht werde er mit sich noch handeln lassen. Zunächst wird nun ein Wachsmodell gemacht, das dem Herzog zugesandt werden soll. Dasselbe wird aber bei der Abreise des Prinzen nach London aus Versehen mit in die Kisten gepackt, welche auf dem Seewege in die Heimat gehen sollen, und kommt daher erst spät nach Schwerin. Nach seiner Rückkehr von London schreibt der Prinz am 15. Juli 1739 von Brüssel, dass der Medailleur 500 Livres ablassen wolle, er halte es aber für besser, mit der Bestellung bis zu seiner — des Prinzen — Nachhausekunft zu warten, da er noch Manches an dem Wachsmodell auszusetzen habe. Aus den Briefen des Prinzen vom Jahre 1750 aus Paris geht aber hervor, dass diese Medaille nie ausgeführt worden ist.

Oudry wird überhaupt in den Briefen des Prinzen aus Paris wiederholt erwähnt. Er war sein Führer durch die Manufacture des Gobelins, wo ihm besonders ein von den Hunden in's Wasser gejagter Hirsch von Oudry gefällt, nur erscheint ihm das Wasser zu grün. Im Salon 1738 hat er besondere Freude an einem von Oudry täuschend wie ein Bronzerelief gemalten Bilde, das ganz »extra schön« sei [38]).

Mehrfach beschenkte Oudry den Prinzen mit Zeichnungen und will ihm »vor plaisier« Zeichenunterricht geben, woraus aber nichts wurde, wie der Prinz schreibt: »Zeichen lehrt mich Oudry nicht, denn dieses ist eben nicht sein Fort [39]), aber in dem Colorit ist er unvergleichlich.« Auch das Bild eines Hirsches in Lebensgrösse schenkt er ihm, worüber der Prinz am 5. December 1738 schreibt: »Weil ich ihm (Oudry) gesagt hatte, dass ein Hirsch oder Reh,

---

[37]) Die beiden Bilder sind nicht mehr in der Galerie. Kat. Nr. 787, welches der Beschreibung des zweiten Bildes entsprechen würde, ist 1740 datirt.

[38]) Le livret du Salon von 1738 führt unter Nr. 16 folgendes Bild auf: »Un Tableau peint en basrelief, représentant Silène barbouillé de Mûres par la Nymphe Eglée, par M. Oudry Académicien.«

[39]) Der Prinz thut Oudry hierin aber Unrecht, wie die in Schwerin u. a. O. befindlichen Zeichnungen beweisen.

so auf Holz (wie die Katze) ausgeschnitten, sehr gut lassen würde, so brachte er mir einen Hirsch Lebensgrösse, welchen er einmal, um ein Gemälde daraus zu machen, verfertiget, woran aber die Landschaft nicht fertig, um selbigen aufzurollen, mitzunehmen und da ausschneiden zu lassen; wie ich ihn aber zu sehen bekam, sagte (ich), dass es doch wegen der angefangenen Landschaft schade sein würde auszuschneiden, so sagte er endlich, dass, weil ich ihn denn nicht ausschneiden wollte, er zu mir kommen und ihn fertig mahlen wollte; welches ein artiges und grosses Stück umsonst sein wird.« Weder dies Bild noch die in dem Brief erwähnte Katze findet sich in der Gemäldesammlung vor. Dagegen wird »des Hofmeisters kleiner Hund«, den Oudry nach einem Brief vom 15. Januar 1739 gemalt hat, um das Bild dem Hofmeister zu schenken, mit der Nr. 782 des Kataloges: »Ein kleines zottiges Wachtelhündchen« vom Jahre 1739 sich decken.

Ein sehnlicher Wunsch des alten Herzogs war es, dass sein Sohn von einem bedeutenden Pariser Maler porträtirt würde; namentlich dachte er dabei an Rigaud. Wenn sein Sohn ihm aber in einem undatirten Briefe vom Jahre 1738 schreibt, dass Rigaud schon zwei Jahre todt sei, so scheint dieser Irrthum bald aufgeklärt zu sein, denn aus einem Briefe des Herzogs an seinen Sohn ersieht man, dass er diesen Plan aufgegeben habe, weil Rigaud ihm zu theuer sei. Auch in dieser Verlegenheit ist Oudry der Helfer in der Noth und bietet seine Dienste, wie es scheint, für umsonst an. Der Prinz schreibt am 26. Februar 1739: »Oudry — wie ich bei ihm war — malte eben Einen ab, welchen er sehr wohl getroffen, und bat sich von mir aus, ich möchte mich doch von ihm malen lassen; mich soll verlangen ob er mir weiter sagen wird, dass er dabei bleibt, weil er, wie es scheint, viel zu thun hat.« Doch kann der Prinz am 18. Mai 1739 schon seinem Vater melden, dass das Porträt vollendet und »wie alle Leute sagen, sehr getroffen sei« (Gemäldegalerie Nr. 786 A). Im August desselben Jahres lässt sich der Prinz noch einmal von Antoine Pesne in Berlin porträtiren.

In dem zuletzt erwähnten Brief gibt der Prinz auch seinem Vater ein Verzeichniss der Bilder, welche Oudry zum Verkauf fertig hat: »Weil Ew. Gn. neulich befohlen, eine Liste von dem was Oudry fertig hat, zu überschicken, war ich vor einigen Tagen bei ihm und habe Alles genau besehen:

1) Die Hirschjagd, welche auch in Kupfer gestochen [40]) und unvergleichlich schön ist.

2) Eine noch kleinere, recht sehr schöne Jagd, welche meist von der Grösse wie die nicht gar zu gerathene Schweinsjagd.

3) Ein Buffet oder Schenke meist auch so gross, so ebenfalls sehr gut.

4) Stücke so etwas kleiner mit Papageien und Fischen, so auch sehr gut.

5) Ein Stück, auf welchem der Raubvogel hinter den Enten ist, auch gut.

6) Ein Hund, der einen Schwan ergreifen will, extra.

7) Ein Wolf, der im Eisen gefangen, der über alle Massen schön ist.

8) und 9) Ein Löwe und ein Tiger, beide extra.

---

[40]) Eine Hirschjagd nach Oudry ist von N. C. Silvestre gestochen.

Unter Nr. 6, 7, 8, 9, welches die schönsten, weiss sonst keinen Unterschied, der Wolf ist gar extra.

Damit Ew. Gn. sich eine kleine, obzwar sehr confuse Idee davon machen können, so habe die besten ungefähr entworfen; aus Sorge aber, dass man nicht wüsste was es wäre, habe es dabei gesetzt, auch wird man es aus den Nummern sehen können. Der Löwe, Tiger und Wolf ist Alles Lebensgrösse. Wegen der Schweins- und Wolfjagd werde mit ihm zu sprechen Gelegenheit suchen.«

Bei dem Briefe liegt ein Blatt mit nicht ungeschickten flüchtigen Bleiskizzen einiger der Bilder.

Am 2. Mai 1739 schreibt der Prinz von vier Bildern die Preise und Masse:

»Le Lion de 8 pieds de largeur sur 6 de hauteur . . 1000 Livres.
Le cigne combattant contre un dogue de la même grandeur 1000 »
Le loup dans le piège de 5 pieds de large et 4 pieds de haut 400 »
Dieser, nämlich der Wolf, ist fast der schönste [41]).
Un Tigre 6 pieds de large et 4 de haut . . . . . 600 »
Das wohlfeilste ist das beste, die andern sind aber auch sehr schön.«

Als P. S. ist angefügt: »Auf dem Preise der Stücken wird sich Oudry nicht handeln lassen.« —

In einem Briefe vom 18. Mai 1739 spricht der Prinz von einem andern Bilde, das ihm Oudry angeboten habe: »Er hat auch ein sehr schönes Stück von Scheier (sic), welches zwar ein wenig alt und nicht gut in Acht genommen worden, welches er aber wieder auf neu Leinen gezogen und also man von Weitem nichts gewahr wird, das stellet eine Löwin vor, welche ein grosses wildes Schwein niederreisst, Alles in Lebensgrösse, so natürlich, dass nichts Natürlicheres sein kann. Das will er mir vor 8 Louis oder unserer 48 Thaler lassen; sowohl er, wie Alle die es gesehen, sind einig, dass es was extraordinäres ist. Er verkauft keines von seinen Stücken so von solcher Grösse vor 150 unserer Thaler.« Schlie spricht die Vermuthung aus, dass diese Beschreibung sich auf das Bild Kat. Nr. 781 beziehe, obgleich dasselbe den Kampf zwischen einem grossen Hunde und einem Wildschwein darstellt. »Scheier« sei vielleicht verstümmelt aus Snyders, dessen Hand auch in den Köpfen noch deutlich erkennbar sei.

Bis zum Jahre 1750 hören wir nichts weiter von Oudry. In diesem Jahre wird aber eine grosse Folge von Bildern gekauft, welche Oudry in der Menagerie von Versailles gemalt hatte und welche ursprünglich dazu bestimmt waren, als Vorlagen für ein Kupferwerk zu dienen. Der Herzog scheint brieflich gegen Oudry den Wunsch ausgesprochen zu haben, wieder einige Stücke von seiner Hand zu besitzen, und der Künstler antwortet darauf mit folgendem Briefe, in welchem er zugleich für ein reiches Geschenk dankt, das, wie aus

---

[41]) Wahrscheinlich ist Kat. Nr. 775 »Wolf in der Falle« vom Jahre 1732 erst jetzt auf diese dringende Empfehlung des Prinzen gekauft, da der Prinz sich doch andern Falles entsinnen würde, dass derselbe Gegenstand schon einmal in Schwerin vorhanden war.

einem Briefe des Erbprinzen an seinen Vater hervorgeht, aus vier Medaillen bestand [42]):

»Monsieur!

Rien n'est plus glorieux pour moy et ne saurait me toucher davantage que les bontés dont S. A. S. Monseigneur le Duc de Méklembourg veut bien m'honorer. Je conserverai bien précieusement le riche présent qu'il lui a plu m'envoyer, et j'aurai grand soin (— ? —) de le montrer à mes enfans pour les exciter à l'émulation, et à faire croître dans leur coeur le sentiment de la vive reconnaissance dont je suis pénétré. —

Vous me faites l'honneur de me dire Monsieur (votre) desire d'avoir quelques tableaux de ma façon. J'en ai actuellement une suite propre à décorer une gallerie. Cette collection unique est composée des tableaux compris au mémoire çi joint. Ce cont les principaux animaux de la ménagerie du Roy que j'ai tous peints d'après nature par ordre de Sa Majesté et sous la direction de Mr. De la Peyronie Son premier chirurgien, qui voulait les faire graver, et former une suite d'histoire naturelle pour le Jardin de Botanique de Sa Mté. J'ai fait ces tableaux avec grand soin; ils me sont restés par la mort de M. De la Peyronie; aussy j'en demande moitié moins que je n'en demanderais si S. A. S. me les avait commandés. En détacher un nombre ce serait rendre la collection imparfaite, (et me) mettre dans la nécessité de hausser le prix de ceux qui seraient choisis.

Je vous prie Monsieur de me faire la grace de continuer à faire ma cour à S. A. S. et au Prince, car je ne doute point que je ne vous doive beaucoup dans les bontées dont ils m'honorent. Soyez, Monsieur, fortement persuadé de ma parfaite reconnaissance et du profond respect avec lequel j'ai l'honneur d'estre Monsieur votre très humble et très obéissant serviteur.

Paris, le 25 mars 1750. Oudry.

Bei diesem Briefe liegt folgendes Mémoire über 15 Bilder, von denen 13 angekauft wurden:

Memoire d'une collection de tableaux originaux du Sr Oudry, peintre ordinaire du Roy et professeur en son Academie Royale de peinture et de sculpture.

Scavoir.

1) Un Leopard (Kat. Nr. 788) grand comme nature peint sur une toille de 8 pieds de large sur 6 pieds de haut du prix de . . . . Livres 700.

2) Un loup-cervier combattant contre deux dogues (Kat. Nr. 785) sur une toille de 6 pieds de large sur 4 de haut du prix de . . . . . 500.

3) Un tigre masle en colère (Kat. Nr. 789) sur une toille de 5 pieds sur 4 pieds de . . . . 350.

4) Un tigre femelle dans une attitude tranquille (Kat. Nr. 790) de même grandeur . . . . 350.

5) Le bouquetin de Barbarie (Kat. Nr. 786) sur une toille de 5 pieds de large et sur 4 pieds de haut de . . . . 350.

---

[42]) Dieser Brief und das folgende Mémoire sind nicht von Oudry's eigener Hand, aber von ihm unterzeichnet.

6) La Gazelle (Kat. Nr. 784) de même grandeur . . . . 350.

7) Une Outarde et une Pintade (Kat. Nr. 783) sur une toille de même grandeur du prix de . . . . 350.

8) L'oyseau royal, la Damoiselle et un oyseau des Indes (Kat. Nr. 795) que l'on nomme gros bec sur une toille de 5 pieds de largeur et 4 pieds de haut . . . . 350.

9) Le Gazuel (Kat. Nr. 796); c'est un grand oyseau de 4 pieds de haut, qui à la teste colorée comme une poule d'Inde, les pieds d'autruche, point d'aisle n'y de queue, sur une toille de 5 pieds de hauteur sur 4 de largeur 350.

10) La Grue (Kat. Nr. 804), c'est un oyseau qui a de haut 5 pieds estant debout; mais le M. Oudry l'a peinte morte, attachée à un tronc d'arbre. Sur une toille de 5 pieds sur 4 pieds de haut du prix de . . . . 350.

Tous les tableaux ont des fonds de paysage suivant les oppositions necessaires pour faire valoir les animaux.

Le dit M. Oudry a encore quelques tableaux dont le detail est c'y après.

11) Le chat-cervier (Kat. Nr. 791) sur une toille de 3 pieds de largeur sur $2^1/_2$ pieds de hauteur, du prix de . . . . 120.

12) Le Guide-Lion [43]) peint de la même grandeur de . . . . 120.

13) Il vint à Paris l'année dernière un Rhinoceros [44]) que le dit M. Oudry à peint d'après nature et de la même grandeur de cet animal, il a 12 pieds de la teste à la queue et 6 pieds de haut; cet animal est peint sur une toille de 15 pieds de largeur sur 10 pieds de hauteur avec son fond de paysage du prix de . . . . 800.

Sy S. A. S. prenait le Rhinoceros il demanderait en grace de ne l'envoyer qu'à la fin du mois de Septembre prochain pour qu'il soit exposé au Salon du Louvre cette année, comme ceux c'ydessus y ont été exposés les années précedentes, comme on peut le scavoir par une petite brochure qui s'imprime tous les ans et qui fait le détail des ouvrages des Académiciens qui y sont exposés.

Le dit M. Oudry a aussy dans son Cabinet une copie d'un grand Lion qu'il a peint pour le Roy de Suède [45]) sur une toille de 8 pieds de largeur et 6 de hauteur du prix de . . . . 250.

Il a aussy une autre copie d'un grand tigre Royal agacé par deux dogues

---

[43]) Ein solches Bild ist nicht mehr vorhanden.

[44]) Kat. Nr. 807. Wegen seiner Grösse nicht aufgestellt, sondern aufgerollt im Magazin. In einem Briefe vom 18. August 1750 erwähnt der Prinz zwei Gipsabgüsse, welche Oudry ihm geschenkt habe: »Oudry hat mir einen Gipsernen Abguss geschenkt von einem Elephanten, welcher nach dem Leben durch einen sehr geschickten neuen Bildhauer, so noch nicht lange von Rom oder Italien gekommen, sehr schön gemacht worden, auch will er mir den Gipsernen Abguss des Rhinoceros, so hier verfertiget, mitgeben.« Der Abguss des Rhinoceros ist noch erhalten und im Schweriner Museum. H. 0,35. L. 0,68.

[45]) Nicht gekauft. Cf. die Nr. 862 und 863 des Catalogue des Tableaux du Musée de Stockholm 1883.

au travers des grilles, dont l'original est en Suède, la ditte copie est sur une toille de 6 pieds sur 4 de hauteur du prix de . . . . 200.

Diese sämmtlichen Bilder mit Ausnahme der beiden Copien wurden vom Herzog gekauft und sind jetzt in der Gemäldegalerie, nur der Guide-Lion ist nicht mehr vorhanden. Die beiden Copien wurden auf Anrathen des Prinzen fortgelassen, da ja schon zwei »Originaltiger« nach Schwerin kämen. Als Oudry die Nachricht von dem Ankauf seiner Bilder erhält, schreibt er am 27. Mai 1750 sehr erfreut an den Secretär des Herzogs [46]):

»Monsieur!

Rien de plus satisfaisant pour moy que l'honneur de votre reponse, à laquelle vous attaches un ordre de faire l'envoy de tous les tableaux contenus au memoire joint à ma précedente lettre. Cet ordre m'est doublement agréable, de ce que S. A. S. veut bien, sur mon simple exposé prendre cette collection de tableaux et en même temps de ce que vous aves la bonte de me marquer de les envoyer sans être demontés, la difficulté qu'il y a, à les rétendre dans la même situation ote le coup d'oeil qu'ils doivent avoir, l'attention que j'auray à les faire encaisser avec soin, doit Monsieur Vous tranquiliser sur les accidents, qui peuvent survenir dans le transport. J'ay l'honneur de Vous prevenir Monsieur, qu'il part tous les Dimanches de Paris une Diligence par Eau qui transporte toutes les marchandises de cette ville en celle de Rouen, pour de ce dernier endroit être embarquées pour leur différents destinations. Faites moy la grace Monsieur de me marquer à qui il faut que j'adresse cette caisse afin que je m'entende avec la personne que vous aures commis à ce sujet. Comme S. A. S. veut bien à votre solicitation le Rhinoceros jusqu'à l'exposition du prochain Salon, aussi tôt qu'il sera fini, j'en agiray de même pour le soin de son transport, à la différence qu'il n'est pas possible de l'envoyer sans être roulé, mais par les arrangements que je prendray, il sera facile de le remonter. Il sera mis dans une caisse longue avec le chassis démenté, de façon que rien n'empechera de le remettre dans son Etat naturelle; Permettes moy de vous observer que j'ose me flatter que S. A. S. sera satisfait de cette collection, et que rien dans ce genre n'a été travaillé avec autant de soin, et que jusque aux toilles rien n'y a été épargué et que l'impression de cette toille est faite sans Colle n'étant qu'avec de la couleur à l'huile. Par cette attention elles sont à l'abri de la pourriture et de la Becailler. J'ay cru Monsieur devoir entrer dans tout cet détail, pour mettre Votre connaissance à porté de juger par Vous même, que de pareils soins sont utils.

Faites moi la grace Monsieur, de prevenir Votre banquier sur le remboursement des frais qui seront occasionnés par le transport et autres qui seront détaillés dans un memoire que j'auray l'honneur de Vous faire parvenir.

Comme mon devoir aurait du commencer par vous prier de continuer votre bonté à faire ma cour auprès de S. A. S. et du Prince j'ose me pro-

---

[46]) Dieser Brief ist nur in einer gleichzeitigen Abschrift erhalten.

mettre que vous me les continueres; ma vive reconnaissance ne peut être surpasser que par le profond respect avec lequel j'ay l'honneur d'être

Paris, le 27 May 1750. Oudry.«

Obgleich aus diesem Briefe der Ankauf der Bilder von Seiten des Herzogs hervorgeht, so kommt es doch vorläufig noch nicht zur Absendung derselben, denn Oudry als vorsichtiger Geschäftsmann will dieselben nicht früher aus der Hand geben, als bis er das Geld dafür erhalten hat. Fast wäre daher aus dem ganzen Handel nichts geworden, wenn nicht der Erbprinz Friedrich mit Gemahlin und Schwester von Aachen aus, wo sie das Bad besucht hatten, im Sommer 1750 einen Ausflug nach Paris unternommen hätten, wo sie am 27. Juli anlangten und hier wiederholt mit Oudry zusammenkamen. Die Schwester des Prinzen, Ulrica Sophia, schreibt darüber am 2. August 1750 an ihren Vater: »Mein Bruder ist bei Oudry gewesen, welcher sich sehr gefreut hat, als er ihn wiedergesehen; er hat die Stücke gesehen, welche Ew. Gnaden gnädigst befohlen haben, es ist ihm aber weiter nichts geschrieben, als dass er die Stücke conserviren möchte, weil aber seitdem kein Brief erfolget, wo er das Geld bekommen könnte, so ist es ein grosses Glück, dass wir hier gekommen sind, weil er sonsten die Stücke leicht hätte verkaufen können; also bittet mein Bruder unterthänigst, dass Ew. Gnaden möchten so gnädig sein, und lassen schreiben, bei welchem Banquier er das Geld bekommen könnte. Mein Bruder meinet auch, weil drei Tiger hierbei wären und zwei davon Copien, ob er auch davor andere Stücke nehmen sollte, die besser wären. Es sind hier die kostbarsten und schönsten Sachen, nur Schade, dass das Geld fehlet, denn sonsten könnten wir schöne Empletten machen. In einigen Tagen werden wir Oudry auch besuchen . . . .«

Am 18. August wiederholt der Prinz selber diese Mahnung an seinen Vater und bittet ihn, bald Nachricht zu geben, da mit dem Herbst die Versendung der Bilder auf dem Seewege gefährlich würde [47]).

Das Mémoire über diese Bilder findet sich noch einmal vor, von Oudry's eigener Hand sehr unleserlich geschrieben und mit seiner Quittung über das empfangene Geld versehen. Doch sind die beiden Copien jetzt fortgelassen und statt dessen ein neues Bild am Schlusse hinzugefügt: de plus un tableau environ de 5 pieds de largeur representant un Butor attaché à un arbre avec une perdrix et un chien éclairé de soleille [48]) que Monsieur de (?) m'a ordonné de joindre avec les tableaux cy dessus . . . . 500.
Daneben ist von der Hand des Secretär Caspar bemerkt: »N. B. S. A. S. Msgr.

---

[47]) Der Prinz schreibt ferner in diesem Briefe seinem Vater: »Oudry meint auch, da Ew. Gn. doch die Thiere aus der Menagerie befohlen, sie noch alle, so nicht hier bei sind, express zu mahlen, und um die Kosten zu ersparen, wird er daraus einige, wann sie klein genug sind, auf einem Stück bringen.« Dieser Vorschlag Oudry's ist aber nicht zur Ausführung gekommen.

[48]) Salon 1748, Nr. 28: »Autre d'environ 5 pieds et demi de long sur 4 de haut, représentant un Butor attaché par la patte, une Perdrix et un Chien à l'ombre; à l'Auteur.«

le Prince her(éditaire) a payé ce tableau à 500 ₶ de son argent, il ne reste donc pour ce compte que 5040 ₶ à marquer.«

Daraus folgt, dass dieses Bild vom Prinzen in Paris bei Oudry bestellt war; leider findet es sich heute nicht mehr vor.

Das letzte Bild, was noch bei Lebzeiten Oudry's von diesem ohne vorherige Bestellung gesendet wurde, ist der Löwe (Kat. Nr. 801), von dessen Vollendung er am 22. September 1752 Nachricht gibt (s. unten). Die ihm dafür zugesandte Summe übertrifft seine Erwartungen.

Wir kommen jetzt zu der Erwerbung derjenigen Bilder, welche für die Entwicklungsgeschichte Oudry's am interessantesten sind, nämlich der Bilder aus seiner frühen Zeit, die zugleich mit vielen spätern Bildern und Zeichnungen in der Auction, welche im Sommer 1755 über seinen Nachlass angestellt wurde, erworben sind. Oudry hatte eine ziemlich bedeutende Sammlung von selbstgemalten Bildern und von Zeichnungen, auch Vasen, Figuren, Porzellan und Chinasachen. Einen Theil hatte er schon früher für 9000 Livres verkauft; der Nachlass wurde für 40 000 Livres versteigert. Von Gemälden liess er in seiner Sammlung mit wenigen Ausnahmen nur seine eigenen zu, und es wurde ihm sogar der Vorwurf gemacht, dass er oft retouchirte Copien verkauft habe, um die Originale für sich zu behalten.

Wer mit der Erwerbung der Bilder betraut war, ist nicht mehr festzustellen, vielleicht ist es der am Schlusse der Abrechnung genannte Guérard. Die Abrechnung selber ist vom Secretär Caspar geschrieben:

»Rechnung vor 2 in Paris verfertigter statues und in Oudry'scher Auction nachbemerkt erkauften tableaux und Desseins:

2 Statues vorstellend die peinture und die sculpture sind von dem verstorbenen Maler Oudry accordirt worden [49]) à 2400 ₶ . . . . . Thlr. 600. —

Denen beiden sculpteurs Gillet et Mignot, vor der Statues Besorgung beim Einpacken bezahlt 48 ₶ . . . . 12. —

Vor die dazu gehörige Kiste und übrige emballage bezahlet 132 ₶ 33. —

Douane-Kosten und Fuhrlohn nach dem Schiff in Paris bez. 149 ₶ 5 s. . . . . 37. 15.

Transport- und Assecurance-Kosten werden bei der Ablieferung angezeigt werden.

Erkaufte tableaux:

1) Un tableau dans la bordure representant une guirlande de fleurs et legumes [50]) 240 Pfd. . . . . Thlr. 60. —.

---

[49]) Ueber diese beiden Statuen siehe weiter unten.

[50]) Kat. Nr. 768. Guirlande von Gartengemüsen, Blättern und Blumen. Es ist dies eines der schönsten Bilder Oudry's, das ganz besonders sein Studium nach den Niederländern, namentlich in der Behandlung des Helldunkels verräth. Es wird von Gougenot wiederholt erwähnt als ein Lieblingsbild des Künstlers, welches nach seinem Tode in der Auction verkauft sei, aber er habe trotz aller Nachforschungen nicht erfahren können, wohin! Ein Liebhaber habe es dem Maler aufgetragen gehabt, aber nach der Vollendung einen zu niedrigen Preis geboten; Oudry habe es sofort zurückgezogen und bis an sein Lebensende behalten, da er für das Bild eine

2) Un dit dans la bordure repr. une vase de porphire garnie de fleurs avec un nid (Kat. Nr. 774) 269 ℔	Thlr. 67. 12.
3 u. 4) Deux pendants, repr. l'un deux chiens qui se battent avec un debris de cuisine [51]) et l'autre deux chiens avec du gibier (Kat. Nr. 799) dans leur bordure à 800 ℔ . .	» 200 —.
5) Un tableau dans sa bordure repr. une Epaule de mouton avec une poularde et un lapin (Kat. Nr. 769) à 120 ℔	» 30. —.
6) Un dit dans sa bord. repr. un heron et un butor pillé par un barbet (Kat. Nr. 797) 309 ℔ 1 s.	» 77. 12.
7) Un dit dans sa bord. repr. un chevreuil et deux chiens (Kat. Nr. 800) à 520 ℔	» 130. —.
8) Un dit dans sa bord. repr. un renard dans son trou (Kat. Nr. 802) 330 ℔	» 82. 24.
9 u. 10) Deux paysages dans leur bord. dont l'un une vue d'Arcueil (Kat. Nr. 794) et l'autre une vue de la forêt de St. Germain (Kat. Nr. 793) 879 ℔ 5 s.	» 219. 30.
11) Un dit dans sa bord. repr. des Instruments de Musique (Kat. Nr. 767) à 36 ℔	» 9. —.
12) Un dit dans sa bord. repr. St. Pierre delivré de prison (Kat. Nr. 765) 41 ℔	» 10. 12.
13) Un dit sans bord. repr. une chasse de cerf [52]) à 485 ℔	» 121. 12.
14) Un palet garni de couleur (Kat. Nr. 766) 23 ℔ 13 s.	» 5. 42.
15) Un faucon tombant sur des Canards (Kat. Nr. 787) 270 ℔	» 67. 24.
16) Un heron et un chevreuil (Kat. Nr. 770) 351 ℔ 19 s.	» 89. 23.
17) Un renard et des raisins (Kat. Nr. 772) 66 ℔ . .	» 16. 30.
18) Un cerf aux abois (Kat. Nr. 803) 75 ℔ 2 s. . . .	» 18. 37.

Erkaufte Desseins:

1) 4 dess. dont 2 chasses de loup, une de biche et un chien avec un oiseau à 48 ℔	» 12. —.
2) 4 paysages à 49 ℔ 2 s.	» 12. 13.
3) 2 dess. dont l'un 2 chiens avec un heron, une vase et une guirlande, l'autre un barbet s'elancant sur des canards 35 ℔ 2 s.	» 8. 37.
4) 2 dess. dont l'un repr. un chien qui garde un oiseau	

---

ganz besondere Vorliebe hatte. Gougenot lobt an dem Bilde: »La grande vérité avec la quelle les objets sont rendus, sa touche large et facile et le bon accord qui y règne.« Auch präsentirte Oudry dieses Bild bei seinem Aufnahmegesuche für die Academie. Das Bild hat den Hauptplatz an der Langwand des Saales inne.

[51]) Kat. Nr. 798. Die Zeichnung zu diesem Bilde ist in der Albertina in Wien. Bezeichnet J. B. Oudry 1750. Photographie bei Braun Nr. 1070.

[52]) Nicht mehr vorhanden.

avec un chevreuil et du gibier et l'autre une espèce de buffet avec un pot à oille 30 ₶ 2 s. . . . . Thlr. 7. 25.

5) 2 dess. un combat de coqus dans une cuisine, un cygne attaqué par un dogue 40 ₶ . . . . » 10. —.

6) 2 dess. un renard tenant une poule, un barbet pillant un canard 59 ₶ . . . . » 14. 36.

7) 2 dess. combat de taureaux, combat de cerfs 54 ₶ 5 s. » 13. 27.

In Allem 18 Desseins.

Die Tableaux nach Guérards Behausung zu bringen bezahlt 16 ₶ 17 s. . . . . » 4. 10.

Vor Reinmachung der bordures bezahlt 30 ₶ . . . . . » 7. 24.

Vor Kiste und emballage der gesammten tableau 257 ₶ 13 s. . . . . » 64. 20.

Thlr. 2042. 46.

Hierauf ist auf Abschlag bezahlt worden:

den 21. November 1753 (?) . . . . . Thlr. 300.
den 22. August 1755 . . . . » 500.
Thlr. 800.

restirt also noch in Allem ohne Transportkosten zu bezahlen Thlr. 1242. 46.

Schwerin, den 17. Sept. 1755. Caspar.«

Ueber die 1242 Thaler findet sich dann noch eine Quittung vom 8. October 1755.

Von den hier angeführten 18 Zeichnungen sind noch 10 im Grossherzoglichen Kupferstichcabinet nachzuweisen; dazu kommt noch eine Reihe anderer Zeichnungen, welche wohl vom Prinzen aus Paris mitgebracht sein werden. Unter diesen befinden sich einige interessante, welche aus der frühesten Zeit Oudry's stammen. Wir geben hier eine kurze Aufzählung:

1) Ein Pudel und Reiher im Geröhricht, Röthel und Feder, mit Bister getuscht.

2) Links ein Fasan und ein grosser Stelzvogel, nach denen zwei rechts stehende Hunde schnobern. Dahinter das Postament einer kannelirten Säule auf dem ein Notenheft, eine Guitarre, eine Violine und zwei grosse Bücher am Fusse einer grossen Vase liegen, auf der ein Papagei sitzt. Hintergrund Bäume. Tusche weiss gehöht; auf grobem bläulichem Papier.

3—6) Vier Landschaften. Gartenbilder mit Architektur. Blei, weiss gehöht. Bläuliches Papier.

7) Zwei kämpfende Hähne vor einer Küche. Vorne ein Kessel und verschiedene Gemüse. Aus einem Fenster reicht ein Mann einem Papagei eine Traube. Feder und Bister weiss gehöht auf bräunlichem Papier.

8) Ein Fuchs, vor dem ein zappelndes Huhn am Boden liegt, faucht aus dem Bilde heraus. Blei, weiss gehöht.

9) Pudel und Ente im Geröhricht, Pendant zum vorigen.

10) Neben einem Schweinskopf, zwei todten Rebhühnern, einem grossen Vogel und einer Flinte knurren sich zwei Jagdhunde an. Hintergrund Bäume. Blei, weiss gehöht. Bezeichnet J. B. Oudry 1726.

11) Pudel und Schwan. Gleiche Bezeichnung. Beide Zeichnungen auf rauhem graubraunem Papier.

12) Grosses ausgeführtes Stillleben auf einem Teppich von einer reich decorirten Schüssel, einem Fasan, drei Hasen und einem Deckelkorb mit Jagdtasche gebildet. Dahinter eine grosse Vase mit Satyrmasken. Blei, mit Weiss gelichtet. Auf graubraunem Papier.

13) Ein weiblicher Kopf en face. Röthel mit Weiss und etwas Schwarz. Bezeichnet. Auf graubraunem Papier.

14) Ein auf der Erde sitzender nackter Mann, den Beschauer anblickend. Blei mit Weiss gehöht. Bezeichnet. Auf graubraunem Papier.

15) Eine sitzende Dame en face, in einem Buche lesend. Röthel mit schwarzer Kreide und weiss gelichtet.

16) Ein jagender Jagdhund im vollen Laufe nach links. Röthel.

17) Büste eines Mädchens, welches den Kopf auf die rechte Hand gestützt hat. Schwarze Kreide, mit Weiss gelichtet.

18) Kopf eines Jagdhundes nach links gewandt. Schwarze Kreide mit Weiss gelichtet.

19) Ein ähnlicher Kopf en face.

20) Ein galoppirender Hirsch nach links. Schwarze Kreide mit Weiss gelichtet.

21) Kopf eines fauchenden Fuchses. Pastell.

22) Ruhender Tiger von hinten gesehen und vier Tigerköpfe in verschiedenen Stellungen. Oelfarbe auf Leinwand.

Ausserdem finden sich noch 20 Blätter Oelpapier mit Durchzeichnungen nach Zeichnungen Oudry's vor, welche vielleicht vom Prinzen in Paris gemacht sind.

Mit diesem reichen Actenmaterial haben wir die Erwerbungsgeschichte von 37 der 44 Bildern Oudry's klarlegen können. Von den sieben übrig bleibenden wird die Urheberschaft an Nr. 780 »Kopf eines brüllenden Ochsen« welchen der Prinz Friedrich nach einem Briefe vom 7. September 1737 für 10 Thlr. im Haag als Jordaens kaufte, ihm, wie auch bereits von Groth, Lenthe und Prosch geschehen, von Schlie zugeschrieben, und die Nr. 781 kann nur als ein durch Oudry stark restaurirtes Bild eines Niederländers angesehen werden. Nr. 792 wird schon von Schlie als Copie, wahrscheinlich von Findorff, angesehen. Die Darstellungen der Nr. 805: Hühnerhund vor zwei Rebhühnern, und Nr. 806: Hühnerhund vor einem Fasan, sind von Oudry häufig gemalt, und kommen auch in den hier gegebenen Mémoiren einige Male vor, so dass sie, namentlich da sie nicht datirt sind, nicht mit Bestimmtheit nachgewiesen werden können. Ebenso konnten wir über die Erwerbung der beiden Stillleben Nr. 771 und Nr. 773 keine Anhaltspunkte gewinnen.

In seinen letzten Lebensjahren von 1751 an hat Oudry noch eine eingehende Correspondenz mit Caspar, dem Secretär des Erbprinzen, über die Besorgung aller möglichen Gegenstände geführt, welche wir zunächst unberücksichtigt gelassen haben, da sie von Gemälden nur über den Löwen (Kat. Nr. 801, s. oben) Auskunft gibt. Oudry verspricht in diesen Briefen ferner eine

nicht vorhandene Copie nach zwei kleinen Affen, welche er für Madame Pompadour gemacht hat, und sendet dem Secretär Caspar zwei Copien von für den König von Schweden gemalten Bildern, welche als Superporten in dessen Zimmer dienen sollen.

Der letzte Aufenthalt des Erbprinzen und seiner Gattin in Paris hatte sie mit Oudry näher bekannt gemacht und der Künstler besorgt auch fernerhin Alles, was dieselben aus Paris wünschen. Eine grosse Rolle spielen in den Briefen Oudry's zwei Statuen von 6 Fuss Höhe, welche, wie es scheint, für die Ausschmückung eines von Legay gebauten Hauses bestimmt waren. Der Prinz hatte bei seinen Bestellungen stets als erste Bedingung aufgestellt, dass Oudry keine Nacktheiten senden dürfe, und schliesslich werden bei den Bildhauern Mignot und Gillet zwei Statuen der Peinture und der Sculpture bestellt, welche dieser Anforderung nach vorher verfertigten Skizzen entsprechen. Gillet ist mit seiner Arbeit, der Peinture, rechtzeitig fertig, aber Mignot ist faul und verzögert die Fertigstellung so lange, dass die Statuen schliesslich erst mit den Sachen, welche aus Oudry's Nachlass gekauft waren, abgesandt werden können (s. oben). Auch sendet Gillet mehrere andere von ihm verfertigte Büsten, von denen sich heute nur noch die bezeichneten eines Faun und einer Faunin im Schweriner Museum vorfinden. Aus dem Nachlass des Bildhauers Coypel kaufte Oudry zwei Philosophenköpfe von bronzirtem Gips, zwei kleine bekleidete Figuren einer Sibylle und einer Flora — möglicher Weise identisch mit zwei kleinen Marmorstatuen in der Schweriner Sammlung — und eine bekleidete Frau mit einem Buche auf dem Schosse, welche nachdenkt, und für eine Pendule bestimmt war. Auch Abgüsse antiker Statuen und Büsten sendet er mehrfach und macht ihm auch hier die Bedingung des Bekleidetsein viele Schwierigkeiten, da der König, wie Oudry schreibt, immer nur schöne nackte Figuren abformen lässt. Von diesen nicht genügend charakterisirten Gipsabgüssen haben sich nachweisbar keine in Schwerin erhalten. Unter den Goldschmiedsarbeiten, welche Oudry bei Germain sen. bestellen muss, ist am hervorragendsten eine »machine d'argent«, wie es scheint, ein Tafelaufsatz mit zwei Hunden, im Preise von 1905 Livres, wobei die Gruppe allein 1123 Livres Silberwerth hat.

Aber nicht nur künstlerische Gegenstände sind es, welche Oudry besorgt, zu denen auch noch die Bücher und Kupferstiche zu rechnen sind, sondern seine Thätigkeit dehnt sich bis zur Besorgung von Droguen und den Toilettenutensilien der Prinzessin aus, wie seidene Strümpfe, Nadeln etc., für welche er aber eine Madame Guérard als Sachverständige heranzieht. Unter den von ihm nach Schwerin gesandten Gegenständen werden auch genannt »une chaise percée de commodité, une table à la Pompadour« und eine »Batterie de cuisine de fer blanc«. Ausser dem Ersatz seiner oft ziemlich beträchtlichen Auslagen wird der Künstler auch zuweilen mit einer Tabatière oder einigen Medaillen belohnt.

Jedenfalls gewährt diese Correspondenz, welche ich an geeigneterer Stelle ganz zum Abdruck bringen werde, einen interessanten Einblick in die Bedürfnisse des Mecklenburgischen Hofes zu jener Zeit.

Wie wir gesehen haben, waren die Beziehungen des Mecklenburgischen Hofes zu Oudry von der mannichfaltigsten Art, und es drängt sich jetzt die Frage auf, was in dem Herzog und seinem Sohne dieses grosse Interesse für die Bilder Oudry's erregte. Abgesehen von ihrer Kunstliebe im Allgemeinen, welche sich namentlich beim alten Herzog sehr bedeutend geltend machte, war es doch bei Beiden vor Allem das grosse Interesse an der Jagd und an Allem, was damit zusammenhängt, namentlich also auch an seltenen und merkwürdigen Thieren. Der Prinz blieb noch in späterem Alter, trotz seiner strengen pietistischen, allen weltlichen Freuden, wie Theater, Tanz u. s. w. geradezu feindlich gesinnten Richtung, der Neigung zur Jagd treu. In seinen Briefen aus Paris sehnt er sich zuweilen nach einer heimathlichen Schweinsjagd im Gegensatz zu den Pariser Vergnügungen. Unter andern Dingen wird von ihm in Paris eine Büchse, zu 18 Schüssen eingerichtet, für den hohen Preis von 576 Livres angekauft, nachdem er ihre Einrichtung dem Vater vorher genau beschrieben hat. Auf diesem Gebiete der Malerei nun war aber Oudry die erste Autorität und Berühmtheit seiner Zeit, namentlich aber nach dem Tode von Desportes; und die Gunst und zahlreichen Aufträge von Seiten des Königs allein genügten schon, um seinen Ruhm auch im Ausland zu begründen, für welches der Hof von Versailles in allen Fragen des Geschmackes allein maassgebend war.

Die Versuche Oudry's, in seiner Jugend Historienbilder zu malen, scheinen keinen grossen Anklang gefunden zu haben, wenn sie ihm auch die Aufnahme in die Akademie als Historienmaler verschafften. Das lässt sich auch verstehen aus dem einzig mir bekannten Bilde dieser Art, der »Befreiung Petri« vom Jahre 1713 in Schwerin (Kat. Nr. 765), welche noch ganz in der conventionellen Art der älteren Schule empfunden ist. Dagegen zeigen die Stillleben und Fruchtstücke eine ganz hervorragende Begabung für dieses Gebiet der Malerei und bezeugen das eifrige Studium niederländischer Vorbilder. Vor Allem ist hier die Guirlande von Gartengemüsen, Blättern und Blumen in Schwerin (Kat. Nr. 768) zu nennen, bei deren Betrachtung man fast dahin gelangt, zu bedauern, dass Oudry diesem Genre nicht ausschliesslich treu geblieben ist. Nur in der Farbengebung steht Oudry auch hier hinter den Niederländern zurück, ihm mangelt vor Allem deren Frische und Leuchtkraft in den Farben. Er sieht eben mit den Augen seiner Zeit, was ihm zur Entschuldigung gereicht, denn das Rococo liebt mattere Farbenwirkung. Matte braune und grüngelbe Töne herrschen vor und der farbige Gesammteindruck wirkt daher leicht flau, namentlich wenn seine Bilder, wie es in Schwerin stellenweise der Fall ist, in unmittelbarer Nähe von flämischen und holländischen Bildern hängen. Diesen Fehler hat Oudry auch in seinen späteren Bildern nicht überwunden, und man kann das Urtheil über ihn dahin zusammenfassen, dass er vorzüglich zu componiren und arrangiren versteht, ansprechend und ausdrucksvoll charakterisirt, auch technisch sehr geschickt ist, aber dass er, wie gesagt, im Vergleich mit den Niederländern und nach unserer heutigen Auffassung kein hervorragender Colorist ist. Dazu fehlt ihm die Unmittelbarkeit der malerischen Empfindung, der Theoretiker — worauf ja schon seine technischen Abhand-

lungen hindeuten — tritt zuweilen zu sehr in den Vordergrund und lässt bei sonst vorzüglichen Bildern, namentlich bei den Landschaften und bei den Gemälden mehr naturwissenschaftlichen Charakters das unmittelbare Empfindungsleben vermissen. Auch hat die Kunst Oudry's, was besonders hervorgehoben werden muss, einen durchaus decorativen Charakter, stark beeinflusst sowohl in Zeichnung wie in Colorit durch seine Thätigkeit für rein decorative Zwecke, wie sie seine Stellung als Director der Fabriken von Beauvais und der Gobelinsmanufactur mit sich brachte. Oudry ist in Zeichnung und Composition durchaus ein Kind seiner Zeit, des Rococo, aber er ist es in einer überaus flotten Manier. Diese eben geschilderten Eigenschaften kommen auch in seinen grössern Compositionen, welche im Allgemeinen sonst am wenigsten ansprechen, noch zur vollen Geltung; sie sind ausserordentlich durchdacht und bis ins Einzelne ausgeführt, aber die Arbeit, das Studium ist oft erkennbar, so dass die Unmittelbarkeit des künstlerischen Empfindens leidet.

Dagegen in den kleinen Compositionen, in den Bildern mehr decorativen Charakters, treten Oudry's gute Eigenschaften ins beste Licht und sind diese Bilder zuweilen von bedeutendem künstlerischen Werth. Hervorzuheben sind namentlich ausser der schon genannten Guirlande die Bilder: »Erlegtes Wild« (Kat. Nr. 770), »Der todte Kranich« (Kat. Nr. 804) und »Der Wolf in der Falle« (Kat. Nr. 775).

In diesen Eigenschaften unterscheidet sich Oudry von seinem älteren Collegen, dem Thiermaler Desportes. Es liegt bei der Gleichheit der Motive nahe, den 25 Jahre jüngern Oudry in Abhängigkeit von Desportes zu setzen, und eine Beeinflussung von dieser Seite ist sicher anzunehmen, namentlich wenn man im Louvre die so ähnlichen Compositionen beider Meister mit einander vergleicht. Es scheint uns aber, als ob sich keine andern directen Beziehungen zwischen den beiden Künstlern erkennen lassen, als die Gleichheit ihrer Motive und die Aehnlichkeiten, welche sich daraus ergeben, dass sie Volks- und Zeitgenossen waren. Oudry und Desportes gehen nicht gleichartig neben einander her, sondern ergänzen sich in ihrer Auffassung und Malweise. Desportes ist in gewisser Beziehung ein ansprechenderer Maler, seine Bilder sind mit der Frische der ersten Empfindung in geistreicher Weise hingeworfen und mit grosser malerischer Fertigkeit und feinem Farbengefühl zu Ende geführt. Dagegen in der Composition und Gruppirung, im Arrangement, in der Durchführung des Einzelnen ist Oudry ihm bei Weitem überlegen, seine Bilder sprechen zugleich zum Verstande, während Desportes ausschliesslich die malerische Empfindung anregt.

Auch für Oudry's Porträtmalerei haben wir in Schwerin ein Beispiel in dem Bildniss des Erbprinzen. Was wir über Oudry's malerische Fähigkeiten gesagt haben, zeigt sich auch hier; dagegen der Ausdruck, die Individualisirung der Persönlichkeit, die ganze Auffassung ist fein durchdacht und ausgeführt, und verleugnet darin nicht die Schule Largillière's.

Sehr geschätzt wurden von Oudry's Zeitgenossen seine schwächsten Leistungen, die Landschaften, sowohl soweit sie nur als Hintergründe seiner andern Bilder dienten, als auch die ausgeführten, von denen Schwerin zwei

Exemplare besitzt (Kat. Nr. 793 und Nr. 794). Die Kritiker der Salonausstellungen gerathen in eine ausserordentliche Begeisterung über Oudry's Landschaften, welche uns beweist, wie sehr sein Streben nach Naturwahrheit von seinen Zeitgenossen verstanden und anerkannt wurde. Einer dieser Kritiker [53]) schreibt Folgendes über die Landschaften im Salon von 1746:

»Oudry à préféré en ce genre le style ferme et vigoureux qui est le plus piquant au style vague, moëlleux et au grand fini. Les trois Tableaux que nous voyons içi de son pinceau semblent encore surpasser ceux des années précédentes. Rien n'est plus heureux que le choix de ces Sites. On dirait que la nature voile ses charmes aux regards des autres pour les développer aux siens. Elle s'y montre parée de ses beautées naïves et rurales mille fois plus enchanteresses, et plus analogues à nos goûts naturels que celles des Palais des Rois. On aperçoit; ou sent presque une fraîcheur réelle sous l'épaisseur et la verdeur de ses groupes d'arbres dont le feuillée est admirable, et dont il sait varier les formes, les touches et les tons avec un art infini. Ce frais le montre encore à la faveur de ses eaux si bien distribuées, les unes tranquilles, les autres en mouvement; son habile pinceau fait faire beauté de tout: içi un pont ruiné, là un moulin, plus loin une chaumière et des masures ajoûtent aux Sites familiers un Pittoresque enchanteur, et forment de si aimables aspects que la Nature semble s'être arrangée pour le charme de ses compositions.«

Der Abbé Le Blanc versteigt sich sogar zu der Behauptung, dass die Bilder Oudry's auf der Ausstellung des folgenden Jahres 1747 von den Gemälden der ersten Flämischen Maler nur darin abweichen: »qu'ils sont touchés avec plus d'esprit et de force« [54]).

So hoch können wir nun heute unsern Meister allerdings bei Weitem nicht stellen, im Gegentheil, die Landschaften sind die unerfreulichsten unter seinen Bildern, und er nähert sich in ihnen, seinen Vorbildern, den Niederländern, am wenigsten.

In der Darlegung dieser intimen Beziehungen des Mecklenburgischen Hofes zu Jean Baptiste Oudry und damit zum Pariser Kunstleben haben wir eine der Cultur des 18. Jahrhunderts in Deutschland typische Erscheinung zum Ausdruck gebracht und wir hoffen, dass dieselbe den Erfolg hat, die Blicke der Kunstfreunde auf Oudry und seine Gemälde in der in jeder Beziehung äusserst anziehenden Schweriner Gemäldegalerie zu lenken. Damit würde dieser Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts seinen Zweck erfüllt haben.

---

[53]) (La Font de Saint-Yeune), Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre 1746. A La Haye 1747, in 12°, 155 p.

[54]) (Abbé Le Blanc), Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture et de sculpture ... de l'année 1747. Et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions, à M. R. D. R. Paris 1747, in 12°, 180 p.

Die ersten Renaissancebauten in Deutschland.

Von **Julius Groeschel.**

Der gleichlautend überschriebene Aufsatz in Band XI, Heft 3 dieser Zeitschrift beschäftigte sich mit den zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Augsburg entstandenen Fugger'schen Bauten [1]. Es wurde die von Professor Weinbrenner in Karlsruhe aufgestellte Vermuthung [2], es sei Meister Hieronymus Tedescho, welcher den Fondaco dei Tedeschi in Venedig erbaute, der Erbauer der Fuggercapelle bei St. Anna und vielleicht auch des italienischen Hofes im Fuggerhause, in Frage gestellt. Weinbrenner's Aufstellung lag die Annahme Thausing's zu Grunde, dass jener Hieronymus ein Augsburger gewesen sei [3], die inzwischen durch H. Simonsfeld [4] als unbegründet erwiesen wurde. Auch Simonsfeld vermag über des Hieronymus Persönlichkeit wenig Positives beizubringen, und es bleibt nur sicher, dass derselbe ein Deutscher und thätig war bei dem Neubaue des im Winter 1504 und 1505 abgebrannten und 1508



neu vollendeten deutschen Kaufhauses in Venedig [5]. Dort hat er unter den Fenstern zu beiden Seiten des Gedenksteines mit der Widmung oberhalb des mittleren Portalbogens der Façade nach dem grossen Canal sein Baumeisterzeichen angebracht. Dasselbe steht kräftig erhaben in einer stark vertieften, mit Plättchen und Viertelstab eingefassten kreisrunden Blende. Den Schnittpunkt

---

[1] Auf der ersten dort beigefügten Reconstructions-Perspective des Fuggerhofes wird unrichtigerweise durch zwei Fenster der Nordwand das gemalte Brüstungsgesimse unterbrochen; es sollte dasselbe hier wie auch an den übrigen Seiten unter den Fenstern ununterbrochen durchlaufen.

Bezüglich des Hauses D. 251 in der St. Annastrasse theilte mir Herr Archivar Dr. Buff in Augsburg mit, dass die Fresken dort von Maler Fröschle wahrscheinlich nach Vorlagen gemalt wurden, während die 1855 durch Eigner erfolgte Restauration der figürlichen Malereien nur an ganz geringe Reste anknüpfte.

[2] Entwürfe und Aufnahmen von Bauschülern der grossherzogl. technischen Hochschule in Karlsruhe 1884, Heft I.

[3] Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, S. 256 u. f.

[4] Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig II. S. 115.

[5] Vergl. Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildnerei in Venedig II. S. 51.

und die Enden der beiden unteren Schenkel markiren Kugeln, die, unseres Wissens wenigstens, ein deutschen Zeichen fremdes Element sind.

Wie schon in dem Eingangs angeführten Aufsatze mitgetheilt, findet sich dieses Zeichen weder in der Fuggercapelle noch im Hofe [6]. Bei dem gänzlichen Mangel an Archivalien drängt die Frage, in welcher ich meine Stellung schon früher ausgesprochen habe, zu einem eingehenden Vergleiche der in Rede stehenden Gebäude; wir wollen das Resultat kurz hier niederlegen.

Den Eingang in den Hof des Fondaco schmückt in der Calle del fondigo ein zierliches Portal; das feine Detail lässt es nicht ausgeschlossen erscheinen, dass sein Meister und der Erbauer der Fuggercapelle in einer Person gesucht werden, zeigt aber nicht die geringste Verwandtschaft mit den Architekturtheilen des Fuggerhofes. Die in Haupt- und Gurtgesimsen der äusseren Façaden des Fondaco vorkommende Sima hatt eine schlanke, horizontal gerichtete Entwicklung, während dasselbe Glied im Fuggerhofe auffallend steil und derb ist. Besonders wichtig erscheint ein Vergleich der Ballustraden an den Balkonen des Fondaco mit den Zwerggalerien im Fuggerhofe. Dort sind die toscanischen Säulchen niedrig, und haben einen gemeinschaftlichen Stylobat, das Brüstungsgesimse besteht aus Plättchen, schmalem Kyma, hoher Platte, dann feinem Rundstäbchen und Plättchen, unter der Ballustrade ist ein kräftiges Gesimse mit derben Consolen; wo die Balkons im rechten Winkel abbiegen, markiren glatte Postamente, unter denen der Stylobat fortgeführt wird, die Ecken, ohne dass dieser und das Brüstungsgesimse verkröpft würden. Wenn nun auch im Fuggerhofe die Säulchen der Galerien gleichfalls toscanisch charakterisirt sind, so sind sie doch viel schlanker, die Zwischenpostamente sind vorgekröpft und mit vertieften Füllungen versehen, das Brüstungsgesimse hat statt der Platte hier eine starke Hohlkehle, die auch in dem Gesimse unter der Galerie dominirt. Im Innern enthält der Fondaco einen geräumigen ungefähr quadratischen Hof, wo die Mauerflächen in den drei Stockwerken in Pfeilerarcaden aufgelöst sind, hinter welchen Corridore den Hof umziehen. Auf je einen Bogen des Erdgeschosses, wo hohe Pfeiler mit quadratischem Querschnitte stehen, treffen je zwei Bögen in den Obergeschossen mit ähnlichen kürzer und zierlicher gehaltenen Pfeilern, so dass hier ein Pfeiler in der Achse des Erdgeschosspfeilers, der zweite über dem Bogenscheitel steht. Das Hauptgesimse ist sehr leicht und dünn gehalten. Das Ganze ist ungemein nüchtern, verrät aber einen gewandten Architekten, der sich seiner Ziele und der zu ihrer Erreichung zu wählenden Mittel klar bewusst ist. Die Durchbildung der Façaden im Fuggerhofe ist aus den früher

---

[6]) Das bei Waagen, Künstler und Kunstwerke II. S. 76 erwähnte Monogramm konnte ich nicht mehr finden; es ist wohl bei den vielfachen rücksichtslosen Verputzausbesserungen vernichtet worden.

Bezüglich des im Pflaster der Capelle enthaltenen Zeichens [Zeichen] klärten mich Se. Durchlaucht Fürst Fugger-Babenhausen, sowie Herr Dr. Buff dahin auf, dass dies die Fugger'sche Handelsmarke sei.

Wichtige Aufschlüsse zur Fuggercapelle bringt Robert Vischer in seinen Studien zur Kunstgeschichte S. 587 u. f.

gebrachten Reconstructionen ersichtlich; die Erdgeschosswände sind in Säulenarcaden aufgelöst, im Obergeschoss belasten schwere breite Mauerpfeiler die Bogenmittel, während die entlastende Fensteröffnung auf die Säule trifft. Dieser unconstructiven Lösung mag ja wohl die Wanddurchbildung im Fondacohofe vorgeschwebt haben, jedenfalls ist sie aber in Verbindung mit der üppigen Hauptgesimsbehandlung und den Zwerggalerien, die früher zugleich mit der Grundrissanlage eingehende Besprechung gefunden haben, nicht dem Baumeister des Fondaco zuzuschreiben.

Die Vergleichung aller Details des Fuggerhofes mit jenen des Fondaco, die ich mit genauen Aufnahmen der ersteren in Venedig vornahm, lässt mich die Gewissheit aussprechen, dass zwischen diesen beiden Bauwerken kein weiterer als der eben angedeutete Zusammenhang besteht, und bestärkte mich in meiner früher mitgetheilten Ueberzeugung, dass einem Maler die architektonische Durchbildung des Fuggerhofes zuzuschreiben ist, wobei nachgetragen werden muss, dass Wilhelm Schmidt nur mit Rücksicht auf die Kunstweise der Fresken gleichfalls die Ueberzeugung von Burgkmair's Autorschaft gewonnen hat [7].

Wollen wir nicht übersehen, dass das erste Renaissancebauwerk in Deutschland ein Grabdenkmal ist, was ganz im Geiste der Zeit liegt. Eine aufmerksame Verfolgung der Kunstthätigkeit in dieser Richtung und zwar in Epitaphien, mag vielleicht noch manchen wichtigen Aufschluss bringen. So scheint mir ein an der Südseite der oberen Pfarrkirche in Ingolstadt angebrachtes Epitaph für die Datirung des Eindringens der Renaissance in Deutschland von Bedeutung. Wir sehen da ein Relief in spätgothischer Stabumrahmung, und diese mit kräftiger Hohlkehle bekrönt, in welcher »26. Juny 1499« zu lesen ist. Die Reliefdarstellung zeigt in der Mitte in einer Nische auf einem Throne sitzend Maria mit dem Jesuskinde, rechts den heiligen Johannes den Täufer, links den heiligen Leonhardt. Auf den zwei kurzen Lehnensäulchen des Thrones stehen Engel, die als Motiv und in der ganzen Zeichnung nicht mehr wie die übrigen Figuren der Gothik, sondern entschieden der Renaissance angehören, und an Burgkmair'sche Holzschnittarbeiten gemahnen [8]. Die unter der Relieftafel angebrachte Inschrift lässt das Werk nicht als Grabstein, sondern als einen Gedenkstein erscheinen, dessen Stiftungstag das Datum angibt; wenn dies richtig ist, dann besitzt Ingolstadt das erste Renaissancemotiv in der deutschen Kunst.

[7] Siehe seinen Aufsatz über »das neue Altarwerk der Münchener Pinakothek« im Beiblatt zu Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst vom 17. Nov. 1887.

[8] Vergl. Alfred Schmid, Forschungen über Hans Burgkmair, München 1888. Er bereichert die Zahl der diesem Künstler zuzuschreibenden Holzschnitte wesentlich.

Einige Taufen Lermolieff's[1]).

Von **W. v. Seidlitz.**

Die Raphaelforschung verdankt Lermolieff's Bemühungen wesentliche Förderung. Namentlich durch Ausscheidung falsch zugeschriebener Werke ist viel erreicht und das Bild des Meisters im Allgemeinen geklärt worden.

So erscheint die Zuweisung des bekannten Bildnisses eines jungen Mannes, fast Knaben, der seinen Kopf stützt und wie fragend auf den Beschauer blickt, im Louvre (Nr. 372) an Bacchiacca als eine besonders glückliche. Wer die Färbung dieses Gemäldes gut im Kopf hat, die weichen graulichen Schatten, das dunkelbläuliche von grünlichem Grunde sich abhebende Kleid; ferner die unbestimmte fettige Malweise, welche keinen Umriss rein hervortreten lässt, in der Ausführung des Stoffs aber ganz gute Dienste thut; endlich die schlechte Zeichnung der Hand und des linken Auges: dem wird die Richtigkeit dieser Bestimmung keinen Augenblick fraglich sein. Ist auch das Bild liebenswürdig, so wird freilich ein solcher Künstler nicht auf Jedermann begeisternd zu wirken vermögen. — Ob auch die famose, hier in Abbildung vorgeführte »Vierge au sein« des Lausanner Professors Nicole diesem Künstler zugeschrieben werden könne, scheint mir freilich, trotz der V-Falte, einigermassen fraglich. Die Stellung der Hauptfigur, die wie ein Gebilde von Butter in sich zusammensinkt, sowie die schwere, wenn auch durch Uebermalungen und Firniss noch so sehr veränderte Färbung dürften dagegen sprechen. — Sehr ergötzlich und überzeugend wirkt die bildliche Vorführung des von Bacchiacca nach Perugino's Apoll und Marsyas mit Veränderungen copirten Bildes von Adam und Eva in der Sammlung Frizzoni.

Ferner wird hier endlich eine Menge von Bildern, die bisher der allgemeinen Annahme nach einen Haupt-Ruhmestitel Raphael's bildeten, mit Bestimmtheit dem Giulio Romano gegeben, nämlich was die Ausführung, nicht die Erfindung betrifft. So ausser der Madonna Franz I. und dem grossen

[1]) Ueber das letzte Werk Lermolieff's, die neue Auflage der Galerien Borghese und Doria Paufili in Rom, habe ich meine Ansicht im Allgemeinen im »Kunstwart« (Nr. 7 des III. Jahrg.) ausgesprochen. Die Ueberschätzung seiner »Methode« sowie die Art seines Vorgehens gegen W. Bode, gegen den das Buch zum grossen Theil gerichtet ist, bedarf desshalb hier keiner weiteren Hervorhebung.

hl. Michael im Louvre auch noch die Madonna del divin amore in Neapel, die Madonna della Rosa, die Perla in Madrid, weiterhin mit gleichem Recht das Spasimo in Madrid, die Vision Ezechiels im Palast Pitti, die Fornarina der Barberinischen Galerie. Zu bedauern bleibt nur, dass dieser Abschnitt nicht noch weiter durchgeführt worden ist. — Was die verschiedenen ihm zugeschriebenen Zeichnungen zur Farnesina, zum Incendio, zum Spasimo, zur Madonna Franz I. betrifft, so wird das noch der Nachprüfung bedürfen; dazu, dem Raphael die Zeichnung mit den beiden nackten Männern, welche er Dürer zuschickte, abzusprechen, sehe ich freilich durchaus keinen Grund ab; Dürer's Handschrift ist sicherlich echt.

Ganz neu und sehr verdienstvoll ist die Zusammenstellung der dem Perin del Vaga gehörenden, gewöhnlich unter Raphael's Namen gehenden Zeichnungen. Ist die Zeichnung des Unterganges Pharaos im Louvre auch kaum die für den Caplan Raph. del Zoppo ausgeführte, welche nach Vasari wohl in Chiaroscuro, doch di color di bronzo hergestellt war, so geht immerhin schon aus seiner Betheiligung an den Loggienbildern die Eigenart seiner Kunstweise zur Genüge hervor. Danach ist es ebenso einleuchtend, dass er auch den Entwurf zu dem von Marcanton gestochenen Pestbilde, dem Morbetto, geliefert, wie andererseits auf den Parmeggianino den nachhaltigsten Einfluss geübt hat. Ob freilich die Tellerzeichnung mit dem Neptunszuge in Dresden ihm zuzuschreiben sei, erscheint mir wegen der etwas gedrungenen Verhältnisse der Figuren sehr zweifelhaft.

Auf Sebastiano del Piombo wird ebenso die Florentiner Fornarina wie der Violinspieler bei Sciarra mit Bestimmtheit zurückgeführt und dabei dieser Künstler, von dem eine Anzahl Zeichnungen, die unter Tizian's und Giorgiono's Namen gehen, nachgewiesen worden, in treffender Weise als einer der ersten Repräsentanten des Eklekticismus bezeichnet. — Die Taufe der Madonna del Pozzo in der Florentiner Tribuna auf Franciabigio können wir ebenso unterschreiben wie die Bemerkung, dass Fra Bartolommeo wohl erst im Jahre 1508 zu Raphael in ein engeres Verhältniss getreten sei. — Der Abschnitt über Sodoma's Hochzeit der Roxane in der Farnesina befand sich schon in der ersten Auflage des Buchs.

Was nun die positiven Taufen auf Raphael's Namen betrifft, so vermag ich hier nur zu verzeichnen, dass Lermolieff mit Wärme für die Echtheit des Doppelbildnisses von Navagero und Beazzano in der Doria-Galerie eintritt. Dagegen kann ich voll eintreten für die Benennung des schönen Männerkopfs der Borghese-Galerie als Raphael und bedaure nur, dass nicht ebenso, wie dies beim Minghettischen Buch über Raphael geschehen, hier eine Abbildung dieses für die Frühzeit des Meisters bezeichnenden Werks beigegeben ist.

Diesen erfreulichen Resultaten gegenüber wird nun aber so Mancher fragen: wie ist es möglich, dass derselbe Mann Zeichnungen wie die zu Seite 172 und 180 abgebildeten — zur Grablegung, aus der Sammlung Klinkosch, und zu dem Farnesina-Bilde im Kölnischen Museum — Raphael zuschreibt! Erstere gehört doch offenbar einer späten manirirten Zeit an; letztere ist nichts als ein flüchtiges Erinnerungsblatt aus einem Reiseskizzen-

buch, schon allein der schlecht gezeichneten Hände wegen Raphael's unwürdig [2]). — Freilich, wer die in der Frizzonischen Publication abgebildeten Raphael-Zeichnungen der Sammlung Morelli für echt hält, dem sind auch diese Urtheile zuzutrauen.

Solchen Erfahrungen gegenüber wird man sich eine ernstliche Nachprüfung der auf Seite 302 gegebenen Liste der angeblich echten Zeichnungen Raphael's in den Uffizien vorbehalten müssen.

Raphael's Lehrer, Perugino, hat ja Lermolieff schon früher das köstliche Bildchen mit Apoll und Marsyas im Louvre mit Recht zugeeignet, nachdem er es ursprünglich seinem Timoteo Viti gegeben hatte. Ein Vergleich mit dem für Pavia gemalten Bilde der Londoner National-Galerie bestätigt dies vollauf. — Die Zuschreibung des Credi genannten Alessandro Braccesi in den Uffizien (Nr. 1217) an Perugino scheint auch Vieles für sich zu haben.

Aber — da muss ich schon wieder mit einem »aber« kommen — wie kann man die Lionardo benannte Monaca des Pitti-Palastes Perugino geben! Das ist doch ein Pier di Cosimo wie er leibt und lebt; sein etwas verdrossener Mund, seine durch die schweren Lider zusammengedrückten und von einer schmalen hochgezogenen Braue überwölbten Augen. Man braucht hierfür nur das Bild in den Innocenti zu Florenz, sowie die mythologisch-allegorische Darstellung in Berlin zum Vergleich heranzuziehen.

Hätte doch Lermolieff lieber das Raphael zugeschriebene weibliche Bildniss der Tribuna (Nr. 1120, fälschlich als Madd. Doni bezeichnet) näher in's Auge gefasst. Da hätte er sich einem Perugino von echter Vornehmheit und zugleich dessen, wie es scheint, einzig erhaltenem Frauenbildniss gegenüber befunden.

In Bezug auf Lionardo da Vinci gehen die Ansichten Bode's und Lermolieff's sehr weit auseinander. Da die Biographie Müller-Walde's die zu wünschende Klärung nicht gebracht hat, werden noch weitere Sonder-Untersuchungen in dieser schwierigen Frage abzuwarten sein. Gelingt es, jenen Lionardo am nächsten stehenden, früher fälschlich Zenale genannten Meister, dessen Bilder scheinbar sämmtlich durch die haarfeinen, freilich auch auf der Mona Lisa vorkommenden Risse in der Farbe gekennzeichnet sind, herauszuschälen und als eine besondere Künstlerindividualität hinzustellen — auch die Belle Ferroniere des Louvre dürfte alsdann ihm zufallen — so ist eine Grundlage für weiteres Vordringen gegeben. Eine Sichtung der Zeichnungen vermag dazu viel beizutragen. Diesen Meister aber Bernardino dei Conti zu nennen, wie Lermolieff es thut, dazu geben die bezeichnete Bilder Conti's keine Veranlassung, da sie wesentlich schwächer sind als die übrigen mit ihnen vermischten, wie z. B. die Madonna Litta in St. Petersburg. Lässt sich auch zur Zeit der Name dieses Künstlers nicht feststellen, so muss doch seine künstlerische Eigenart sich fassen lassen; dazu aber ist es nöthig, dass er von dem wirklichen Conti streng geschieden werde.

---

[2]) Sie rührt übrigens von derselben Hand her, wie die Copie nach Petri Fischzug unter den ausrangirten Zeichnungen des Berliner Cabinets.

Sehr fördersam ist die Zuweisung der schönen, bisher Lionardo zugeschriebenen Federzeichnungen zur Leda in Weimar, Chatsworth und Windsor an Sodoma, desgleichen die des grossen Madonnenbildes in Vagrio. Die Raphael zugeschriebene Madonnenzeichnung der Sammlung His im Louvre (Kat. Tauzia 101) endlich ist richtig von Lionardo.

Dass aber Lermolieff auf Verrocchio's Taufe in der Florentiner Akademie die mit der Ausführung des Lionardo'schen Engels übereinstimmende Uebermalung des Körpers Christi sowie der Landschaft nicht auf Lionardo zurückgeführt, sondern einem späteren Restaurator zugeschrieben sehen möchte — was aus verschiedenen Gründen nicht annehmbar erscheint — muss im Interesse der Sache bedauert werden; denn dieser Umstand könnte noch für eine richtige Erkenntniss Lionardo's von Bedeutung werden. — Die Missachtung des zu Verrocchio in mindestens allernächster Beziehung stehenden grossen Bildes des Tobias mit den drei Engeln in derselben Akademie als eines unbedeutenden, impotenten Werks erscheint endlich ganz unverständlich. Bei dieser Gelegenheit fällt mir übrigens auf, dass Lermolieff die an Anregungen reiche Untersuchung Schmarsow's über Francesco di Giovanni Botticini, diesen Doppelgänger des Botticelli, nicht zu kennen scheint. Leider wurde sie in einem Tagesblatt, der Nationalzeitung, veröffentlicht; ihr Abdruck an anderer Stelle dürfte sich empfehlen. Ob übrigens Botticini gerade bei diesem Bilde in Frage kommen kann, vermag ich zur Zeit nicht zu behaupten.

In Bezug auf die Nachfolger Lionardo's sei auf die neuen, von Justi herrührenden Angaben über den interessanten Francesco Napoletano, auf die Zuschreibung der Petersburger Colombine an Giampietrino (mit Abbildung), auf die Bemerkung über die vlämischen Copien nach A. Solario hingewiesen.

Aus dem übrigen Inhalt des Buches möchte ich den, für mein Gefühl jedoch noch nicht völlig überzeugenden Nachweis, dass die dem Ortolano zugeschriebenen Bilder Jugendwerke des Garofalo seien, die Bemerkungen über Pordenone's Zeichnungen, die Charakterisirung der Allegorie in der Doria-Galerie als einer Copie nach Correggio's Temperabild im Louvre, sowie endlich das warme Eintreten für Giorgione bei Gelegenheit des weiblichen Bildnisses in der Galerie Borghese, Saal II, Nr. 30, hervorheben.

Kurzum: so abstossend das Buch auch in seiner Gesinnung, in der persönlichen Richtung seiner Polemik ist — die Reichhaltigkeit seiner Ergebnisse soll nicht geleugnet werden. Nur möge auch zugestanden werden, dass Lermolieff ebensowenig unfehlbar ist, wie irgend ein Anderer. Das schadet auch nichts. Durch den Irrthum gelangt man schliesslich zur Wahrheit.

Die Madonna mit der schönen Blumenvase.

Von Dr. W. Koopmann.

Wenn ein bisher unbekanntes Bild aus der Vergessenheit auftaucht und mit dem vornehmsten Künstlernamen der italienischen Hochrenaissance ausgestattet der Oeffentlichkeit übergeben wird, ist ein gewisses Misstrauen natürlich und berechtigt. Ein Madonnenbild Leonardo's sollte seit Jahrhunderten verschollen sein und jetzt unerkannt durch eine öffentliche Auction gehen können? So wenig glaublich das klingen mag, die jüngste Zeit hat es gelehrt.

Das neue und doch mehr als vierhundert Jahre alte Bild in der Münchener Pinakothek ist historisch sehr unbestimmt beglaubigt, es ist vom Künstler nicht bezeichnet, aber es trägt in jeder Linie die unverkennbaren Merkmale höchster Künstlerschaft an sich.

Dass der Madonna wie dem Kinde ein leonardeskes Gepräge eigen sei, wird Niemand leugnen; doch ist damit noch nicht viel gewonnen; italienische, deutsche und niederländische Maler haben den Einfluss des Leonardo erfahren und haben gesucht, ihn nachzuahmen; in grossen und kleinen Galerien durch ganz Europa hängen Bilder, welche Leonardo zugeschrieben werden, denen aber in den weitaus meisten Fällen Alles fehlt, was eine solche Bezeichnung rechtfertigen könnte.

Erst in neuerer Zeit klären sich die Ansichten über den Charakter der wichtigsten Schüler Leonardo's; die Werke des Giampietrino, des Cesare da Sesto, des Bernardino dei Conti, des Luini und einiger anderer Namen heben sich aus der grossen Zahl geringerer Nachahmer Lenonardo's heraus. So tüchtige Werke wir diesen Künstlern verdanken, die besten derselben kommen nicht annähernd an die künstlerische Auffassung und Durchbildung, an die geistige Höhe des neuen Münchener Bildes heran. Andererseits erkennt man an dieser Madonna, wie an einigen anderen beglaubigten Werken Leonardo's, was die Schüler erreichen wollten, was sie mit unvollständigem Gelingen darzustellen bemüht gewesen sind.

Zu diesen besonderen Eigenschaften der Gemälde aus der Schule Leonardo's gehört jenes wunderbare Spiel von Licht und Schatten im Fleisch, auf den Gesichtern und auf den Händen, das in vorzüglichster Weise der Mona Lisa, das allen Figuren der Madonna vor der Felsgrotte im Louvre und

das diesem Madonnenbilde eigen ist. Es wird dadurch der Eindruck hervorgerufen, als huschten Sonnenstrahlen über die Gesichter, man glaubt ein bewegliches Mienenspiel zu erkennen, eine Wirkung, welche bei keinem anderen Meister zu finden ist; der einzige Rembrandt weiss mit ganz anderen Mitteln eine ähnliche Wirkung hervorzurufen. In den mühevoll durchgearbeiteten Gesichtern der genannten Schüler Leonardo's wird wohl eine grosse Glätte, eine runde Modellirung erzielt, aber nicht die täuschende Lebensfülle, welche allein dem Meister vorbehalten ist. Auf den Gemälden, welche jetzt Cesare da Sesto und Bernardino dei Conti zugeschrieben werden, ist die Wirkung noch dadurch beeinträchtigt, dass der Fleischton gelblich, der Schatten im Fleisch zu schwarz geworden ist.

Ferner erinnert man sich auf der Madonna vor der Felsgrotte im Louvre eines bestimmten rotbraunen Farbentons im Gewand des Engels; man wird denselben kaum irgendwo wiederfinden, wenn nicht vielleicht im Londoner Exemplar der Madonna vor der Felsgrotte und im Münchener Madonnenbilde. Dieser Farbenton fällt sofort in die Augen und erweckt eine Stimmung für Leonardo.

Dazu kommt die grossartige künstlerische Gesammtwirkung neben einer unübertrefflichen Durchführung des Einzelnen, welche in den Haaren, im Glasgefäss, in den Ornamenten des goldenen Untersatzes bis zu miniaturartiger Feinheit gesteigert ist. Aus jeder Linie spricht ein originaler Geist, die Ueberwindung der Schwierigkeiten in der Zeichnung der linken Hand der Madonna, die Verkürzung des leicht abducirten kleinen Fingers dieser Hand und die Verbindung desselben mit der Hand — das alles ist in einer Weise durchgeführt, wie sie nur dem grössten Meister gelingen kann, die nachzuahmen wohl keinem anderen, besonders keinem modernen Künstler gelingen möchte [1]).

---

[1]) Zur Beurtheilung des neuen Münchener Gemäldes in Bezug auf die Durchführung der Hände von Madonna und Kind, gibt es einen classischen Zeugen, gegen den wohl Niemand Einsprache erheben wird. In Leonardo's Abhandlung von der Malerei lautet § 265 in der Ausgabe von Heinrich Ludwig:

»Wie die kleinen Kinder die Gelenke in Bezug auf deren Dicke entgegengesetzt zu denen der Erwachsenen haben.«

»Die kleinen Kinder haben alle Gelenke zart und die Zwischenräume zwischen »dem einen und dem anderen sind dick; und das kommt daher, weil die Haut »über den Gelenken allein ist ohne andere Weichtheile, als solche von sehniger »Natur, welche die Knochen umgürten und zusammen verbinden, und die saftreiche »Fleischigkeit findet sich von dem einen bis zum anderen Gelenk zwischen Haut »und Knochen eingeschlossen; da aber die Knochen an den Gelenken dicker sind »als unter den Gelenken, verliert das Fleisch beim Wachsen des Menschen jenen »Ueberfluss, welcher sich zwischen Haut und dem Knochen befand, wodurch sich »die Haut dem Knochen nähert und die Glieder dünner werden; an den Gelenken, »weil dort nur knorpelige und sehnige Haut ist, kann nichts austrocknen, und da »nichts austrocknet, wird auch nichts dünner. Aus diesen Gründen sind daher »die kleinen Kinder zart an den Gelenken und dick unter den Gelenken, wie man »die Gelenke der Finger, Arme, Schultern zart sieht und an den Enden an Umfang »vermindert und den Erwachsenen im Gegentheil dick an allen Gelenken, Fingern,

Die fettgepolsterten Hände und Finger des Kindes sind ganz nach dem Vorbild des Verrocchio gezeichnet, die Kopfform des Kindes, wunderbar im vollen Licht modellirt, und die Zeichnung des Gesichtes erinnert lebhaft an die Christuskinder des Lorenzo del Credi; aber anstatt der künstlichen Glätte im Fleisch, wie Lorenzo sie mit grossem Fleiss aber etwas ängstlich herstellt, findet man hier pulsirendes Leben bis in die Fingerspitzen. Die Lider des Kindes sind bis auf die Pupillen herabgesenkt, der leuchtende Glanz des Augensterns ist trotzdem im reflectirten Licht der vorderen Kammer des Auges lebendig durchgeführt. Es gibt Schulbilder, welche dies halbgeschlossene Auge des Kindes in fast störender Weise wiederholen, z. B. die Madonna Littà, eine vortreffliche Madonna in Pest (Nr. 52, Leonardo genannt) und das wilde Madonnenbild im Britischen Museum (Braun, Leonardo 45); das Schmelzende des Blickes darzustellen war wohl die Absicht, wie etwa griechische Künstler das untere Augenlid in die Höhe zogen, um den Blick der Aphrodite feucht zu machen.

Rechts von der Madonna (vom Beschauer gesehen) steht eine Blumenvase besonderer Art. Eine runde, bauchige Glasschale ist wie ein getriebenes Metallgefäss gebuckelt; sie hat einen gläsernen Fuss und einen cylindrischen, spiralgewundenen Aufsatz, welcher in einem tellerförmigen Glasrand endet; der Cylinder steht mit dem überstehenden Rand wie mit der Schale durch gebuckelte Zwischenstücke in Verbindung. Die Glasvase ist von äusserst dünner Masse und ruht auf einem sechsseitigen goldenen Untersatz mit zierlichen Ornamenten; goldene Henkel zieren die Schale an jeder Seite, die Spirallinien des Cylinders sind mit Gold gehöht: das Ganze eine Mustervorlage für kunstgewerbliche Geschicklichkeit.

Auch der Blumenstrauss ist mit miniaturartiger Feinheit dargestellt, ohne desshalb der Lebenswahrheit der einzelnen Blumen und Blätter Abbruch zu thun, doch mögen einige Lichter versunken sein, deren Fehlen namentlich der Nelke in der Hand der Madonna ein etwas fremdartiges Aussehen gibt.

Die Madonna steht, bis zur Hälfte sichtbar, leicht nach links gewendet, hinter einer Brüstung; vor ihr (zur Linken des Beschauers) sitzt das Kind

---

»Armen und Beinen; und wo die kleinen Kinder Aushöhlungen haben, haben jene »Hervorragungen.«

Ganz genau nach dieser Vorschrift sind die Hände des Münchener Bildes gemacht. Man vergleiche die Hände der besten Schüler Leonardo's, die des Giampietrino und des Luini, deren Hände eleganter sind, die des Bernardino dei Conti (oder welche ihm zugeschrieben werden), dessen Hände knochig und plump sind; die des Cesare da Sesto und des Boltraffio, welche gute, aber doch schwächere Hände zeichnen als die des Münchener Bildes — alle diese Hände und Finger prüfe man um die Ueberzeugung zu gewinnen, dass sich der Meister seiner Absichten haarscharf bewusst ist, dass die Schüler mehr in allgemeinen Zügen, mehr schablonenhaft dem Meister nachgeahmt haben.

Dass die Abhandlung von der Malerei zu einer Zeit niedergeschrieben ist, als das Madonnenbild längst vollendet war, ist nur ein Beweis mehr, dass Leonardo allein dasselbe gemalt haben kann.

nach rechts herüber auf einem goldbraunen Kissen und sieht zur Mutter in die Höhe. Das Kissen liegt auf der Brüstung; die letztere ist im übrigen durch den Mantel der Madonna verdeckt, wodurch vorsorglich verhütet werden soll, dass der nackte Fuss des Kindes mit der Brüstung in Berührung kommen könnte. Der Künstler schuf sich auf diese Weise reiche Gelegenheit, die schönsten Faltenmotive zu entwickeln. Die Madonna sieht auf das Kind herab und reicht demselben mit der Linken eine Nelke hin, mit beiden Händen greift das Kind nach der Blume und hält in freudiger Erregung das linke Bein in der Schwebe. Das Kind ist nackend und wird im Rücken von der rechten Hand der Madonna gehalten.

Letztere ist angethan mit einem rothbraunen Untergewand; über demselben trägt sie ein graublaues, leicht violettes Ueberkleid, welches mit einer tiefblauen, goldgestickten Kante eingefasst ist und welches vor der Brust mit einer ovalen Spange zusammengehalten wird; der Mantel ist etwas dunkler graublau als das Unterkleid und hat gelbes Futter; dadurch, dass der Mantel über der Brüstung durch eine kräftige Handbewegung zusammengerafft ist, kommt das helle Futter in breiter Fläche coloristisch zur Geltung; der Mantel der Madonna vor der Felsgrotte ist in ähnlicher Weise angeordnet.

Im wunderbar behandelten Haar der Madonna[2], feste Flechten und kleinwellig aufgelöste Haarfransen, ist ein durchsichtiger Schleier befestigt, der mit feinem, doppelten Goldfaden eingefasst ist; das Ende des Schleiers hängt über den linken Vorderarm der Madonna herab.

Den Hintergrund des Bildes bildet eine dunkle Mauer, welche zu beiden Seiten der Madonna durch ein Bogenfenster durchbrochen ist; jedes Fenster theilt eine schlanke Säule in zwei kleinere Bögen, deren Zwickel geschlossen sind. Unter den Fenstern ist eine Steinbank sichtbar; durch die Fenster sieht man in eine meisterhaft ausgeführte Landschaft, blaue, schneegekrönte Dolomiten, davor ein von Buschwerk bestandenes Erdreich in goldig braunen und grünen Farbentönen.

Die Handzeichnungen Leonardo's bieten in mehrfacher Beziehung Analogien zu diesem Bilde. In Bezug auf die Haartracht die Zeichnung in den Uffizien, auf welcher die Madonna ihre Augen so stark niederschlägt, dass sie geschlossen erscheinen; in Bezug auf die Gewänder die herrlichen Studienblätter im Louvre und in den Uffizien, in Bezug auf das Kind die Kinderköpfe in Silberstift im Louvre und die Studien in Venedig zum Kinde der Madonna selbdritt. Das venezianische Blatt gehört einer späteren Zeit an, übereinstimmend ist trotzdem die Wange des Kindes gezeichnet und der nackte linke Fuss desselben.

Die schmalen Hände der Madonna mit mageren, an den Gelenken etwas aufgeschwollenen Fingern findet man auf einer Zeichnung mit zwei Händen im Besitz der Königin von England wieder; eine andere Silberstiftzeichnung in Windsor, ein Mädchenkopf mit niedergeschlagenen Augen, fast ganz Profil

---

[2]) Vergl. in den hellen Haartuffen auch den von Leonardo gemalten Engel auf der »Taufe Christi« Verrocchio's in der Florentiner Akademie.

nach links, dessen Gesichtsumriss mit kräftigerem Material ausserordentlich lebensvoll nachgezogen ist, gibt in ähnlicher Weise wie das Münchener Madonnenbild den Ausdruck holder Jungfräulichkeit unübertrefflich wieder.

In den Werken Raphael's ist das pausbackige Kindergesicht Leonardo's auf der Madonna del Granduca wiederzufinden. Die Anordnung der Madonnengruppe zwischen zwei Fenstern hat Raphael in der Madonna Grawagh angenommen, welche, wenn sie auch nicht von Raphael's Hand gemalt wurde, doch unter seinem Einfluss entstanden ist.

Von Gemälden aus der Schule Leonardo's, welche diese Anordnung zwischen zwei Fenstern aufweisen, sind die bekanntesten das Frauenbild unter Leonardo's Namen in den Uffizien und die Madonna Littà in St. Petersburg.

Eine besondere Eigenthümlichkeit des Gemäldes in München ist die physikalische Veränderung, welche der Farbkörper in den Schatten des Fleisches erfahren hat, vielleicht bedingt durch ein ungewöhnliches Bindemittel; ein Umstand, der auf Leonardo's experimentirende Art des Malens hinweisen würde. Die Farbe bildet nämlich gewundene, helle, dunkel eingefasste Linien von narbenartiger Struktur, während im hellen Licht des Fleisches sich jene feinmustrigen Risse gebildet haben, welche Bode bei einer Besprechung der Mona Lisa hervorgehoben hat.

Die hohe künstlerische Kraft, welche von diesen anmuthigen Figuren ausströmt, ist nicht zu beschreiben, sie ist das Geheimniss des Künstlers. Herrn Professor Hauser aber, der diesen kostbaren Schatz gehoben hat, gebührt der aufrichtige Dank aller Kunstfreunde.

Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst.

Von **Paul Clemen.**

I.

Die Schreibschule von Fulda.

Die Geschichte der karolingischen Buchmalerei hat es fast ausschliesslich mit den linksrheinischen Stätten der Kunstübung zu thun — das rechtsrheinische Deutschland ist bisher nur stiefmütterlich behandelt worden. Die Existenz der Klosterschule von St. Gallen liefert den Beweis, dass die östlichen Theile des karolingischen Weltreiches nicht so ganz Neuland waren, als dass nicht die von den linksrheinischen Centren ausgehenden Wellen der Kunstbewegung in den ersten Culturstätten Mittel- und Süddeutschlands einen Widerhall hätten finden können. Es ist die Frage aufzuwerfen, ob nicht vor allem Fulda, dessen Bibliothek und Schreibschule den Zeitgenossen neben St. Gallen als die ersten diesseits des Rheines galten, den Mittelpunkten karolingischer Thätigkeit anzureihen ist.

Schon Bonifacius, der Gründer des Klosters, zeigte sich als einen grossen Bücherfreund [1]), wie er auch stets kostbare Handschriften mit sich führte [2]). War die Bauwuth Ratgar's — dem Rabanus nahm er alle Manuscripte fort [3]) — der Vermehrung der Bücherei wenig förderlich, so blühte diese desto mehr auf unter dem Praeceptor Germaniae, Rabanus Maurus [4]). Rabanus selbst hat

---

[1]) Epistula S. Bonifacii, ed. A. Würdtwein. Mainz 1789, ep. XIX. Bitte an die Aebtissin Eadburga, ihm eine Abschrift der Briefe Petri in goldenen Buchstaben anfertigen zu lassen.

[2]) Vita S. Bonifacii, cap. 37. Mon. Germ. SS. II, p. 350: Thecas in quibus multa inerant librorum volumina . . . magna se dilatam auri argentique copia credens.

[3]) Rabanus ad Ratgarum abb. ap. Brower, Rabani Mauri poëmata. Mainz 1617, p. 22.

[4]) Catalogus abbat. Fuldens. M. G. SS. XIII, p. 273: Fecit et bibliothecam, quam tanta librorum multitudine ditavit, ut vix enummerari queant. Cornelius mon. Fuldens. in brev. Fuld. hist. (Schannat, Historia Fuldensis. Frankfurt 1729, II, p. 5): Anno domini 838 bibliothecam monasticam in tota Germania claram magna cura et labore instituit. J. Gegenbauer, Das Kloster Fulda im karolingischen Zeitalter. Fulda 1871, I, S. 40.

an den Bücherbewahrer, den Presbyter Gerhohus, ein Gedicht gerichtet, in dem er die Menge der Bücher preist [5]). Auf den grossen Rabanus folgte als Leiter der Schule und Bibliothek Rudolf, ein Universalgenie gleich dem Tutilo von St. Gallen [6]). Noch Liutprand von Cremona rühmt die Bibliothek [7]), damit aber ist das goldene Zeitalter der wissenschaftlichen Thätigkeit wie der Schreibkunst in Fulda zu Ende [8]). Mitte des 11. Jahrhunderts findet sich schon kein Mönch mehr, der in künstlerisch schöner Darstellung das Leben des heiligen Stifters zu bearbeiten gewagt hätte [9]).

Den ersten grossen Verlust erfuhr die Bibliothek bei der Kirchenversammlung zu Constanz, wohin Abt Johann 1414 die Sammlung der Kirchenväter aus dem Kloster schaffen liess: die Handschriften kamen nie wieder zurück [10]). Ein Katalog vom Jahre 1561 zählt noch 794 Handschriften [11]), Brower fand 1614 deren noch 750 vor, die nach Bertius in 48 Classen aufgestellt waren [12]) — im 30jährigen Kriege verschwand die Bibliothek fast

[5]) Poëtae latini aevi Carolini II, p. 187, carmen XXIII, v. 11:

Dicere quid possum de magna laude librorum,
Quos sub clave tenes, frater amate, tua?
Quidquid ab arce Deus coeli direxit in orbem
Scripturae sanctae per pia verba viris,
Illic invenies, quidquid sapientia mundi
Protulit in mundum temporibus variis.

Die Verse, die das Scriptorium schmückten, hatte Alcuin selbst gedichtet:

Hic sedeant sacrae scribentes famina legis
Nec non sanctorum dicta sacrata patrum.

[6]) Annal. Fuldens. 865, SS. I, p. 378: Ruodulfus Fuldensis coenobii presbyter et monachus, qui apud tocius pene Germaniae partes doctor egregius et insignis floruit hystoriographus et poëta, atque omnium artium nobilissimus auctor habebatur. Vgl. Brower, Antiquitates Fuldenses II, p. 42: viguit ... etiam propter incomparabilem scientiam scripturarum, qua Fuldenses monachi eo tempore prae ceteris multis dicebantur eruditi. p. 45: Pictura quoque et multiplici colorum fuco, et imaginum exprimendarum usu, haud pauci Fuldae excellentes monachi floruere.

[7]) Migne, Patrologia CXXXVI, p. 1115, 1146, 1160, 1162: Cum essem in Fuldensi bibliotheca a Carolo Magno coepta, multisque libris valde referta.

[8]) Ganz vereinzelt findet sich auf einer Urkunde sec. XII: Quia in transscriptione librorum alius ante alium (ex fratribus monasterii Fuldensis) sollicitus est, quomodo aliquid ecclesiae conferat. Vgl. A. Ruland: Serapeum XX, 1859, S. 284.

[9]) Fr. Specht, Geschichte des Unterrichtswesens in Deutschland, S. 303.

[10]) Cornel. monach. Fuldens. bei Ruland a. a. O. S. 285: Patres congregati audientes de insigni bibliotheca Fuldensi rara aliquot volumina manuscripta acceperunt ex ea, secumque apportarunt cum detrimento monasterii. Vgl. Schannat, Codex probatus, p. 14.

[11]) Catalogus librorum omnium maioris ecclesiae Fuldensis in pergameno bei N. Kindlinger, Katalog und Nachrichten von der ehemals aus lauter Handschriften bestandenen Bibliothek zu Fulda. Frankfurt 1812, S. 28—41, 49—88.

[12]) Schannat, Comment. in hist. Fuld. III, p. 63: Vidisse se adhuc sub initium seculi proxime elapsi in Fuldensi monasterio bibliothecam antiquis codicibus instructissimam, qua nec vetustiorem aliam nec locupletiorem tunc haberet Germania. Bertius, Commentar. rer. German. Amsterdam 1626, p. 541.

spurlos [13]). Als im Jahre 1709 Zacharias Conrad von Uffenbach in Fulda Nachfrage hielt, konnte er nicht eine Handschrift mehr entdecken [14]).

Es sind nun eine Reihe von Handschriften in den Bibliotheken Deutschlands, Frankreichs, Oesterreichs, Italiens nachzuweisen, die mit Sicherheit oder grosser Wahrscheinlichkeit der Fuldaer Bibliothek und der Fuldaer Schreibschule entstammen. Es muss Aufgabe der kunsthistorischen und paläographischen Einzelforschung bleiben, die älteren Codices des Näheren zu zergliedern.

1) Cod. lat. 3 der Landesbibliothek zu Fulda, früher Cod. 3 des Schatzkammerinventars des Domes, zusammen mit dem Evangeliar des Victor von Capua [15]) und dem langobardischen Sammelcodex der Ragyndrudis [16]) vor dem Schicksale der übrigen Handschriften bewahrt, da diese drei in der Schatzkammer befindlichen Codices 1631 mit Archiv und Kirchenschatz in das Kloster ad S. Olivam zu Köln geflüchtet worden waren [17]). Die Handschrift ist von einer angelsächsischen Hand, jedoch wohl in Deutschland geschrieben, nicht

---

[13]) Vgl. über die Schicksale der Bibliothek Lomeier, De bibliotheca. Utrecht 1680, p. 286. — Ziegelbauer, Historia rei litt. Ord. 3. Bened. I, p. 484. — Ph. W. Gerken, Reisen durch Schwaben, Bayern u. s. w. Stendal 1784, II, p. 370. — Nic. Kindlinger a. a. O. — Ders., Kurze Nachrichten von der Bibliothek zu Fulda: Buchonia, Zeitschrift zum Nutzen und Vergnügen, ed. J. P. Welle. Fulda 1811, I, S. 117—161. — Ders., Ueber die ältesten Handschriften in der Fürstbischöflichen Bibliothek zu Fulda: Allgem. litterar. Anzeiger 1797, S. 734; 1798, S. 823. — Ernst Dronke, Lectiones Ciceronianae, Sallustianae, Ovidianae e codicibus Fuldensibus descriptae: Gymnasialprogramm von Fulda 1849, S. 9—32. — A. Ruland, Die Bibliothek des alten Benedictinerstiftes zu Fulda: Serapeum XX, S. 273, 289, 305. — J. Rübsam, Die Fuldaer Handschriftenbibliothek und zwei Fragmente aus einem Weingartener Codex: Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft I, S. 641. — Baluze erhält 1674 die Antwort: Codices ablatos olim fuisse a ministris Lantgraviorum Hassiae triennio illo, quo territorium Fuldense in sua potestate habuerunt (praef. ad capitularia § 83). Vgl. Fr. Ortloff, Von den Handschriften des Salischen Gesetzes, S. 5. — Ueber die Plünderung Fuldas durch den hessischen Landgrafen (Philipp, Wilhelm IV., Moritz, Wilhelm V.) vgl. V. Freys, Vortrag zur 43. Jahresversammlung des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde. Fulda 1877. — Der Chronist Gangolf Hartung berichtet über den 20. März 1632: .... auss der Stadt Fulda gezogen .... undt die Senfften im Schloss aus der Bibelliteck fohl Bucher gelahten und auch mit nach Cassell geführt. (Gegenbauer im Gymnasialprogramm von Fulda 1863.) — F. G. Gross (Zeitschrift die hessischen Geschichtsvereins, N. F., VIII, S. 161) bezieht dies mit Unrecht auf die jüngere Conventsbibliothek.

[14]) Commercii Epistolaris Uffenbachiani select. Ulm 1753, I, p. 79, 81.

[15]) E. Ranke, Specimen codicis novi testamenti Fuldensis: Marburger Festschrift für das Berliner Universitätsjubiläum 1860. — A. Ruland, Der alte Codex des Neuen Testaments im Domschatze zu Fulda: Serapeum XXII, 1861, S. 8.

[16]) Es ist wahrscheinlich Radrudis, Tochter des Rachis (Chronic. Cassin. I, c. 8). Sturmi hatte die Handschrift wohl während seines Aufenthaltes in Montecassino erhalten (Rudolfi vita S. Liobae c. 10. Mabillon, Acta SS. ord. Ben. III, 2, p. 226).

[17]) Kindlinger a. a. O. S. 30.

von Bonifacius, wie die goldene Inschrift meldet, sondern, mindestens Fol. 21 bis 65, mit Sicherheit von Vidrug [18]). Sie enthält die Bilder der vier Evangelisten, die alle den gleichen Typus wiederholen: der Evangelist en face, stehend, mit gelbem Lockenschmuck, in blauem und rothem Gewande [19]).

2) Von einem zweiten Künstler aus dem Ende des 8. Jahrhunderts ist uns nur der Name aufbewahrt. Das verzierte Schmutzblatt des aus Fulda stammenden Cod. theol. 54 der Landesbibliothek zu Cassel zeigt in angelsächsischer Schrift die Worte: Herirat fecit.

3) Die Vita Eigilis des Brunn, mit dem Beinamen Candidus, in der Reccheo, genannt Modestus [20]), die Unthaten des baulustigen Abtes Ratgar, des Einhorns, das in die fromme Heerde eingebrochen war, durch beigefügte Zeichnungen erläuterte. Die Handschrift ist verschollen, drei der Bilder sind in späten Stichen aufbewahrt, aber soweit modernisirt, dass ein stilistisches Urtheil unmöglich und nur ein Urtheil über den zur Darstellung gekommenen Bilderkreis erlaubt ist [21]). Wir finden zum erstenmale Illustrationen zeitgenössischer historischer Vorgänge und daneben einen starken allegorischen Zug (in der Verbindung des Einhorns mit dem Porträt des Ratgar) [22]).

4) Des Rabanus Maurus Werk De laude sanctae crucis, von den Zeitgenossen als ein Wunderwerk gepriesen [23]), so dass der Chronist Rudolf es für werthvoll genug erachtet, mitten unter historischen Notizen seiner zu erwähnen [24]). In der ursprünglichen Abfassung, die schon in das Jahr 806

---

[18]) Die Inschrift lautet: Finit. Amen. Deogratias ago. Vidrug scripsit. Wohl derselbe, der (Willibaldi vita S. Bonifacii c. 35. SS. II, p. 349) als Vintrung, dann als Vintrug (Othloni vita S. Bonifacii c. 25. Mabillon, Acta SS. ord. S. Ben. III, 2, p. 28) unter den Gefährten des Bonifacius erwähnt wird. Vgl. Brower, Antiquitates Fuldens. II, p. 136. Journal von und für Deutschland 1784, I, S. 140. — Dürftige Hypothese von Fiorillo, Gesch. der zeich. Künste in Deutschland I, S. 155: Vindrug = Virdung.

[19]) Die Verse unter den Evangelistenbildern falsch bei Brower, Antiqu. Fuld. II, p. 135; richtig bei Schannat, Conspectus trium vetustissimorum codicum: Vindemiae litterarum coll. I. Fulda 1723, p. 217. Vgl. Serrarius, Res Mogunt. p. 559. Acta SS. Jun. I, p. 493. — Wiss, Beiträge zur Geschichte des Hochstiftes und der Landesbibliothek von Fulda: Verhandlungen der Philologen und Schulmänner zu Cassel 1843. S. 65. — Schannat, Hist. Fuldens. I, p. 227. — Cahier, Bibliothèques. Nouveaux Mélanges, p. 128. — Br. Bucher, Gesch. der technischen Künste I, S. 193.

[20]) Catal. abbat. Fuldens. 815. SS. XIII, p. 272.

[21]) Brower, Antiqu. Fuldens. I, p. 89, 90, 170; nach ihm Schannat, Hist. Fuldens. p. 18, 19, 93, und Eckhart, Commentarii de rebus Franciae Orientalis. Würzburg 1729, I, p. 640.

[22]) Vgl. Cahier, Bibliothèques, p. 194. — Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen I, S. 219.

[23]) Vita Rabani a Rudolfo presbytero: Brower a. a. O. III, p. 250: Nam, ut ipse testatus est, primum scripsit anno aetatis suae circiter trigesimo, in laudem sanctae Crucis duos libellos, hoc est, unum metrico stylo cum figuris mysticis, quae in divinis libris longe ante praenotatae sunt, ut in his manifestaretur Christi passio et redemptio nostra.

[24]) Ruodolfi Fuldens. annal. 844. SS. I, p. 364: Rhabanus quoque, sophista

fällt, war es dem Hatto gewidmet gewesen, mit dem der Autor zusammen in Tours in den freien Künsten unterrichtet worden war [25]). Dann wurde das Bild des Kaisers hinzugefügt und das Werk in dieser Ausstattung Ludwig dem Frommen gewidmet [26]), ebenso dem Erzbischof Otgar, dem Papste Sergius, dem Grafen Eberhard von Friaul und den Mönchen von St. Denys [27]). Die Handschriften enthalten an Bildern den Kaiser, Christus in der Darstellungsform des Triumphans in cruce, vier Engel, das Lamm umgeben von den vier Evangelistensymbolen, endlich den Verfasser selbst [28]). In der mesostichischen Spielerei, die den Bildern und Versen zu Grunde liegt, schloss sich Rabanus an seinen Meister Alcuin an, der zwei solcher Bildergedichte verfertigt hatte [29]), darunter eines auf das Kreuz Christi, wie schon Venantius Fortunatus gethan [30]). Vorangegangen war P. Optatianus Porfyrius mit seinem Panegyricus auf Constantin [31]), so im Cod. bibl. nat. lat. 2421 zu Paris [32]), im Cod. regin. Christin. 733 der Vaticana [33]), im Cod. 70 des Capitulararchives zu Ivrea [34]).

---

et sui temporis poëtarum nulli secundus, librum, quem de laude sanctae crucis Christi, figurarum varietate distinctum, difficili et mirando poëmate composuit, per Aschricum et Ruotbertum, monachos monasterii Fuldensis, Sergio papae sancto Petro offerendum transtulit. Sigebertus Gemblacensis de scriptoribus ecclesiasticis c. 89, ed. Fabricius, Bibl. ecclesiastica. Hamburg 1718, p. 93.

[25]) Bähr, Geschichte der lat. Litteratur im karoling. Zeitalter, S. 421. Vgl. Rabani epistula (Kunstmann, Rabanus Maurus, S. 169): Librum sanctae crucis, quam te adhortante inchoavi, te collaborante dictavi, teque opitulante perfeci, tibi postquam consummaveram ad probandum direxi.

[26]) Dies geschah nach dem Jahre 831, wie aus der Erwähnung der Persae (Abgesandte des Abd Allah Almamun von Bagdad auf der Reichsversammlung zu Diedenhofen) hervorgeht. Vgl. Simson, Jahrbücher d. fränk. Reiches unter Ludwig dem Frommen II, S. 11, Anm. 11.

[27]) Hrabani epistula ad Heberardum: Sirmondi opp. II, p. 1019. — Doublet, Histoire de l'abbaye de St. Denys. Paris 1625, I, p. 212. Vgl. Histoire littér. de France V, p. 156. — Dümmler, Poëtae latini II, p. 156.

[28]) Schlechte Wiedergaben der Bilder bei Migne, Patrologia CVII, p. 133, 293.

[29]) Ebert, Gesch. der lat. Litteratur im Abendlande II, S. 31.

[30]) Venant. Fortunati opp. ed. M. A. Luchi. Rom 1786, II, p. 4; V, p. 4. Für die Kreuzform des Gedichtes De sancta cruce liegen hier ganz bestimmte Gründe vor: die Verse galten der Reliquie des heiligen Kreuzes von Poitiers (vgl. Rohault de Fleury, Mém. sur les instr. de la Passion, p. 107). Ueber das Gedicht vgl. Revue de l'art chrétien XXX, 19. — Barbier de Montault, Le trésor de l'abbaye de Sainte-Croix de Poitiers avant de révolution: Mémoires de la société des antiquaires de l'Ouest, 2e série, vol. IV, p. 53, 172.

[31]) P. Optatiani Porfyrii carmina ed. Müller, p. XXI.

[32]) Von Fol. 46b an. Es ist derselbe Codex (nach dem Widmungsgedicht Fol. 1a), der das Werk des Rabanus enthält und als Geschenk nach St. Denys ging.

[33]) Archiv d. Gesch. f. ältere deutsche Geschichtskunde XII, S. 306.

[34]) Archiv IX, S. 621. Porphyrii depicta opuscula bringt Eulogius von Cordoba aus Pampelona in die Kirche des hl. Zoilus. Vgl. Eulogii Apologeticus Sanctorum c. 15: Migne, Patrologia CXV. v. Baudissin, Eulogius und Alvar. Leipzig 1872, S. 92.

Gestalten, mit Buchstaben überschrieben, so zwar, dass nur die Figuren selbst ausgefüllt sind, im Cod. Harl. 647, Harl. 2506 und Cotton. Tiber. B. des Britischen Museums [35]. Eine ähnliche Künstelei des Rabanus findet sich im Cod. 110 der Domcapitelbibliothek zu Köln [36], später wiederholt in den Versen auf König Heinrich im Cod. 592 regin. Christin. der Vaticana.

Das Fuldaer Original, nachdem indessen nicht der Abdruck des Thomas Anshelm besorgt ward, der Reuchlin und Wimpfeling zu so begeisterten Distychen hinriss [37], ist bis 1599 zu verfolgen. In diesem Jahre ward es dem Kaiser Rudolf II. nach Prag ausgehändigt [38] und ist seitdem verschollen. Erhalten sind jedoch an Originalhandschriften die beiden, dem Erzbischof Otgar gewidmeten Exemplare, Cod. regin. Christin. 124 der Vaticana [39] und Cod. lat. 652 der Hofbibliothek zu Wien, ausserdem Cod. lat. 2421 der Bibliothèque nationale zu Paris, das an die Mönche von St. Denys gesandte Original [40], von späteren Copien Cod. lat. 2422, 2423, 2425 ebenda, Cod. 134 der Bibliothek zu Monte Cassino [41], Cod. lat. 8201, 4154 und 18077 der Staatsbibliothek zu München [42], Cod. A. 44 der Königlichen Bibliothek zu Dresden, Cod. 340

---

[35]) E. M. Thompson, Catalogue of ancient manuscrits in the British Museum II, p. 69, pl. 61. — William Young Ottley: Archæologica XXVI, 1836, p. 47.

[36]) Publicirt bei Jaffé et Wattenbach, Cod. mscr. ecclesiae Coloniensis, p. 45. Vgl. auch Cod. 404 der Bibl. zu Valenciennes, Fol. 2a.

[37]) Joh. Reuchlin begrüsst Thomas Anshelm in den Versen:

> Crux haec plus Rabani quam Constantinia splendet
> Quondam sidereis visio picta notis . . . .
> Quo Rabanus Coum facile devicit Apellen,
> Nil tibi Parrhasius, nil tibi Zeusis erit.

Wimpfeling schreibt 1501: O praeclarum et omni veneratione dignum opus, quod non immerito Germania (quae talem virum peperit) illustris redditur et gloriosa. Johannes Gallinarius von Heidelberg verfasst zu Raban's Lobe eine Elegie und ein Hexastichon, Georg Symler von Wimpfen ein Tetrastichon, und Theodor Gresemund singt:

> Rabanus calamo, tabulis indulsit Apelles:
> Spirabat quidquid pinxit uterque manu.

Schon lange vor der Drucklegung gepriesen von Edmund de Dynter, Chronicon nobiliss. duc. Lothar. et Brab. l. I, c. 51. ed. De Ram. Brüssel 1854, I, p. 213.

[38]) Schreiben im Archiv zu Fulda mit eigenhändiger Unterschrift vom 15. Juni 1599 an Joh. Eustach von Westernach mit der Weisung, das Buch nach Prag zu senden und den Recognitionsschein bis zur Rückgabe zu verwahren. 1568 bescheinigt Bischof Marquard von Speyer dem Dechanten Hartmann von Klauern die Entleihung des Opusculum Hrabani ad Ludovicum imp.

[39]) Von Eugenius Gerlach 1772 in Rom entdeckt. Kindlinger a. a. O.

[40]) Dümmler, Poëtae lat. II, p. 156.

[41]) Pertz, SS. I, p. 364, Anm. 11. — Andrea Caravita, I codici e le arti a Monte Cassino I, p. 87.

[42]) Im Cod. lat. 18077 hinzugekommen zwei Bilder, den Papst und Albinus darstellend. Dies die Handschrift, nach der die Copien bei Migne a. a. O. gefertigt.

(olim 786) und 341 der Bibliothek von Douai [43]), Cod. 16 der École de Médecine zu Montpellier, Cod. 336 der Stadtbibliothek zu Amiens, Cod. 511 zu Lyon, Cod. 122 zu Orléans, Cod. lat. 908 der K. K. Hofbibliothek zu Wien, Cod. 1567 der Universitätsbibliothek zu Cambridge [44]).

5) Neben dem Buche De laude sanctae crucis ward noch häufig illustrirt des Rabanus Werk De origine rerum, dessen Bilderkreis mit einiger Wahrscheinlichkeit ebenfalls auf Fulda zurückgeht. Illustrirte Handschriften erhalten im Cod. 29 der Dombibliothek zu Perugia [45]) und Cod. 132 der Klosterbibliothek zu Monte Cassino [46]).

6) Die Sammelhandschrift der Volksrechte, die Lupus, der spätere Abt von Ferrières, in Fulda für Graf Eberhard von Rätien und Friaul [47]) in den Jahren 829—832 [48]) anlegte. Das Original ist verloren, erhalten zwei Copien im Cod. Ord. 1. 2 des Domcapitelarchives zu Modena und im Cod. 84 der Herzoglichen Bibliothek zu Gotha. Die Modeneser Handschrift gibt eine genaue Copie des verlorenen Vorbildes [49]), sie enthält die fünf Bilder, die nach den beigesetzten Versen bereits in dem Codex des Lupus enthalten waren: Porträtdarstellungen der Könige in lebhaft bewegter Haltung, während die Gothaer Handschrift nur ein einziges der alten Bilder aufgenommen hat [50]).

7) Cod. palat. 577 der Vaticana, wiederum mit angelsächsischen Schriftzeichen. Die Inschrift: Iste liber pertinet ad librariam sancti Martini ecclesie Moguntine 1479 dieselbe wie auf Fol. 1 des Cod. lat. 84 der Bibl. zu Gotha. Die Handschrift enthält ausser Initialen nur grosse Zierblätter [51]).

---

[43]) Von Cod. 340 von Rainaldus und Oliverus geschrieben, aus der Abtei von Anchin, der Bilderkreis vermehrt durch zehn Darstellungen. Zu Cod. 341 vgl. Cahier, Bibliothèques, p. 196.

[44]) Noch 1469 fertigte Ludwig Schafflüzel eine Abschrift des Werkes mit den Miniaturen, die Gerbert in der Klosterbibliothek zu Elchingen sah. Gerbert, Iter Alemannicum, p. 185. Serapeum XI, 1850, p. 355.

[45]) v. Rumohr, Italienische Forschungen I, S. 246.

[46]) Archiv XII, 500. Eine Untersuchung der beiden Handschriften steht noch aus.

[47]) Graf Evrard vermacht den Codex in seinem Testamente seinem Sohne Unroch — ein Beweis, dass er ihn für einen kostbaren Besitz ansah. Miraeus, Opp. diplomat. I, c. 15, p. 19. Vgl. Dümmler, Jahrbuch für vaterländische Geschichte 1861, S. 171.

[48]) Nach den Untersuchungen von Boretius, Die Capitularien im Langobardenreiche, S. 36. Vgl. Archivio storico III, Append. p. 784.

[49]) Vgl. M. G. LL. III, p. 3, 33. — Boretius a. a. O. S. 32. — Baudi a Vesme, Leges Langobardorum, p. XLII. — Archiv V, 622; X, 356; XI, 600. — Zaccaria, Bibl. di storia litter. II, 377. — Ausführlicher P. Clemen, Die Porträtdarstellungen Karls des Grossen. Excurs I.: Zeitschr. d. Aachener Geschichtsvereins, XI, S. 261. — P. Clemen, Der verlorene Fuldenser Codex der Volksrechte: Jahrbuch des geschichtlichen Vereins Roter Löwe. Leipzig 1890. Photographien und genaue Beschreibung verdanke ich Vittorio Castelbolognesi.

[50]) M. G. LL. III, p. 30.

[51]) Archiv V, S. 303; XII, S. 338. Ausführliche Beschreibung der in Rom

8—11) Aus Mainz stammen gleichfalls Cod. palat. 578, 579, 582 der Vaticana, sämmtlich noch dem 9. Jahrhundert angehörig, und Cod. 580, aus dem 10. Jahrhundert stammend [52]). Die Ueberführung von Handschriften aus Fulda nach Rom ist bezeugt durch einen Brief Ulrich von Hutten's [53]).

In das 10. Jahrhundert bereits führt eine Gruppe von drei Sacramentarien, die nicht durch stilistische Merkmale, wohl aber durch die Textzusammensetzung als in Fulda entstanden beglaubigt sind und deren Bilderschmuck als Grundlage dienen muss für die Zuweisung weiterer Handschriften des 10. Jahrhunderts an die Fuldaer Schule.

Voran steht:

12) Cod. theol. 231 (ol. Cond. Fol. 257) der Universitätsbibliothek zu Göttingen. Die Handschrift, bisher gänzlich unbeachtet, stellt textlich wie bildlich eines der wichtigsten deutschen Sacramentarien dar. Schon unter das Märtyrerverzeichniss auf Fol. 6a ist der Name des Bonifacius aufgenommen, ausdrücklich erwähnt wird Fulda als der Ort, für den die Handschrift bestimmt, auf Fol. 111 b [54]). In dem Gebet zur Erinnerung an die Einweihung der Kirche Fol. 112 a ist gleichfalls auf Fulda Rücksicht genommen, und ebenso sind die Benedictiones domus novae, in introitu claustri, scriptorii, refectorii, dormitorii, capitolii, in capella abbatis etc. von Fol. 235 a bis 249 b den individuellen Verhältnissen angepasst. Der Codex enthält 30 Bilder, die meisten ganzseitig, somit bei weitem das am reichsten illustrirte Sacramentar des 10. Jahrhunderts überhaupt [55]). Auf Fol. 87 a ist eine Doppeldarstellung

---

befindlichen Handschriften verdanke ich Gerhard Ficker. Cod. 577, mit der gleichen Mainzer Eintragung von 1479 wie Cod. 84 zu Gotha, enthält ausser Initialen, die zum Theil in Thierköpfe endigen, auf Fol. 75 b eine skizzenhafte Federzeichnung, Christus am Kreuz und Christus segnend darstellend, beidemale unbärtig und in antiker Haltung.

[52]) Ueber Fuldaer Handschriften in der Ottoboniana, spe. Greith, Spicilegium Vaticanum 1838, p. 17. — Kindlinger a. a. O. p. 42. Cod. 578 nach Ficker nicht ausgesprochen angelsächsisch, nur mit verstärktem Ansatz der langen senkrechten Striche.

[53]) Jac. Burchhard, De Ulrichi de Hutten factis ac meritis comm., 1717, II, p. 28, 29, 35: Sed posteriores illi libri abrepti sunt, scelere arbitror, Aeneae Sylvii, qui postea Pius fuit, et bibliothecam eam misere devastavit.

[54]) Die Eintragung in Goldmajuskeln auf Purpur lautet: Eodem die dedicata basilica sancti salvatoris in monasterio Fuldensi. Deus, qui nobis per singulos annos huius templi tui consecrationis reparas diem et sacris semper mysteriis representas incolumes, exaudi preces populi tui et presta, ut si quis hoc templum beneficia petiturus ingreditur, cuncta se impetrasse laetetur.

[55]) Die einzelnen Bilder sind zwischen die Zierblätter (Gold auf Schwarz) verstreut. Fol. 1 b: Opferung Isaaks und sitzende Evangelisten. Fol. 9 a: Bild der Ecclesia. Fol. 11 b: Verkündigung der Hirten und Geburt Christi. Fol. 14 b: Steinigung Stefani. Fol. 15 b: Letzte Abendmahlsfeier des Johannes. Fol. 16 b: Kindermord. Fol. 17 b: Maria und Joseph mit dem Kinde. Fol. 19 a: Anbetung der Könige, Wunder zu Cana, Taufe im Jordan. Fol. 24 b: Darstellung im Tempel. Fol. 30 a: Verkündigung. Fol. 54 a: Einzug Christi in Jerusalem. Fol. 581: Abendmahl und

für den Ortsheiligen Bonifacius eingefügt — zur Linken ist die Scene dargestellt, wie er die bekehrten Heiden tauft, zur Rechten sein Märtyrertod. Schon die Feier des Abendmahles auf Fol. 15 b ist von hoher liturgischer Bedeutung, dazu kommen noch am Ende je eine grosse Illustration zu der Oratio in introitu visitationis infirmorum und zu der althochdeutschen Bekenntnissformel [56]), und zwei Bilder zu der Agenda mortuorum [57]).

13) Cod. Lucchesini 5 der Bibliotheca pubblica zu Lucca [58]), durch die Einfügung von Gebeten auf Bonifacius und das denselben voranstehende Bild, Fol. 87a der Göttinger Handschrift entsprechend den Märtyrertod des Bischofs bei den Friesen darstellend, als für den Gebrauch der Kirche von Fulda geschrieben beglaubigt. Das Sacramentar enthält grosse goldene Initialen, deren Ornamentik durchaus noch unter karolingischem Einflusse steht; voran geht ein Purpurblatt mit Golduncialen. An biblischen Bildern sind noch vorhanden — eine Anzahl ist ausgeschnitten — Christi Einzug in Jerusalem, die Fusswaschung, die Marien am Grabe, Himmelfahrt, Pfingstfest, Geburt Johannes des Täufers, von den Heiligen ist ausser Bonifaz nur noch St. Laurentius zur Darstellung gekommen.

14) Cod. lat. 171 der Dombibliothek zu Vercelli auf Sardinien; gleich

---

Fusswaschung. Fol. 60a: Kreuzigung. Fol. 64a: Kreuzabnahme und Grablegung. Fol. 65b: Die Marien am Grabe, Christus erscheint seiner Mutter. Fol. 79b: Himmelfahrt. Fol. 82a: Pfingstfest. Fol. 87a: Taufhandlung und Ermordung des Bonifacius. Fol. 90b: Der Engel erscheint dem Zacharias; Taufe des Johannes. Fol. 93a: Verhör und Märtyrertod des Paulus und Petrus. Fol. 98a: Marter des Laurentius. Fol. 111a: Anbetung des Lammes. Fol. 113a: Christus in der Mandorla; Traum und Wohlthätigkeit des hl. Martinus. Fol. 116a: Marter des hl. Andreas. Fol. 136a: Christus in der Mandorla. Fol. 185a: Der Priester auf das Haus des Kranken zuschreitend; derselbe bei der Amtshandlung. Fol. 187a: Der Priester nimmt die Confessio entgegen. Fol. 193b: Letzte Oelung. Fol. 214b: Darstellung der Gemeinde unter Obhut des Bischofs in feierlicher Versammlung.

[56]) Dieselbe schon von Grimm publicirt.

[57]) Die liturgischen Darstellungen sind ausführlicher und sind zeitlich früher anzusetzen als die in dem Sacramentar Warmund's in der Capitularbibliothek zu Ivrea (Cod. 86), das A. Springer, Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des frühen Mittelalters: Abhandlungen der k. sächs. Ges. der Wiss. XI, S. 362, an der Spitze der Handschriften mit Ritualdarstellungen nennt. Vgl. über den Codex von Ivrea ausführlich: Peyron, Notizia del archivio del rev. cap. d'Ivrea, 1843. Archiv IX, S. 611; XII, S. 594. Dümmler, Anselm der Peripatetiker, S. 83. Doch sind auch die Göttinger Bilder nicht die ältesten: Cod. lat. 338, sec. IX. der Bibl. zu Rouen enthält bereits zwei vollständige Illustrationen der priesterlichen Amtshandlungen. Vgl. Rokewode: Archæologia XXV, 1834, p. 235. — Sauvage, Note sur les manuscrits anglo-saxons et les manuscrits de Jumièges conservés à Rouen. Le Havre 1883, p. 10.

[58]) Eintragung: Questo libro, app. ad una libreria di Germania, mi e venduto dell' abb. Eusebio della Lena. Lucchesini. Vgl. Archiv XII, S. 710. Die Darstellung des Bonifacius weit später auch im Cod. 4026 der Landesbibliothek zu Cassel, Fol. 5a.

den beiden vorhergehenden Sacramentarien aus der Mitte des 10. Jahrhunderts stammend, ohne Bilderschmuck, nur mit prachtvollen Initialen. Die Handschrift bildete nicht lange einen Schatz der Fuldaer Bibliothek, durch Abt Erkanbald (983—1011) ward sie auf Lebensdauer an Heinrichus sanctae uuirziburgensis (sc. ecclesiae) praesul venerabillimus verliehen [59]).

15) Cod. palat. 1564 der Vaticana, der Fuldaische Codex der Agrimensores, aus der Mitte des 10. Jahrhunderts, noch in runder karolingischer Minuskel geschrieben. Die Bilder in starker Deckmalerei ganz nach antiken Mustern [60]).

Von späteren Handschriften aus Fulda enthalten die Hofbibliothek zu Wien, die mehrere Exemplare des Marianus Scottus birgt, die Herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel, die den vom Abt Baugulf geschriebenen Codex der Buccolica Vergilii besitzt, die Universitätsbibliotheken zu Heidelberg und Leyden einzelnes. Eine kleine Anzahl gelangte nach Paris [61]), Cod. lat. 10420 und 10517 der Bibliothèque nationale, wohl auch Cod. lat. 11511—11513 [62]); eine grössere Reihe enthält die Landesbibliothek zu Cassel [63]).

---

[59]) Blume, Iter Italicum. Berlin 1824, I, p. 99. — Neigebauer im Serapeum XVIII, 1857, S. 183. Ders. in der Rivista contemporanea 1859. — Ruland, ebenda XX, 1859, S. 281. — Copie und Pausen 1850 durch Canonicus Johannes Barberis an Ruland geschickt. Die Eintragung lautet: Noverit astantium et futurorum populorum pia devotio, quemadmodum Erkanbaldus sancti fuldensis collegii provisor indignus Heinricho sanctae uuizziburgensis praesuli venerabillimo librum hunc missalem Deo sanctisque suis serviendum praestitit, eo dicto, ut post terminum vitae suae ad Dei sanctique Bonifacii servitium sine dilatione praesentetur. Entstanden zwischen 995 und 1011. Vgl. L. Delisle, Mémoire sur d'anciens sacramentaires: Mém. de l'Acad. des inscr. et belles-lettres XXXII, p. 232.

[60]) Archiv XII, S. 355. — Wattenbach, Das Schriftwesen im Mittelalter, S. 299. Die Handschrift enthält zu Beginn das Bildniss des Imperator allein und zusammen mit den tagenden Agrimensores, von Fol. 22a dann an die Darstellungen von Städten, Bergen, Bäumen, als Abbreviaturen für die Länder- und Städtebezirke, mit besonderer Berücksichtigung von Colonia Augusta, das mehrmals, von Fol. 88b bis 106a, wiederkehrt. Auf Fol. 150a Eintragung einer Reihe deutscher Namen, von gleichzeitiger Hand. Die Bilder schon in der ersten Ausgabe, Paris 1554, wiedergegeben. Die Darstellungen der Städte stehen auf einer Stufe mit den Illustrationen der Handschriften der Notitia dignitatum utriusque imperii. Vgl. Böcking, Ueber die Notitia dignitatum. — Clemen: Zeitschr. d. Aachener Geschichtsvereins XI, S. 268, Anm. 1; besonders Cod. lat. 794 und 10291 der Staatsbibliothek zu München.

[61]) Catalogus msc. codicum bibliothecae domus professae Parisiensis, p. 49. 91.

[62]) L. Delisle, Cabinet des manuscrits II, p. 367. — Cod. 10517, ein Processionale mit verwischter Federzeichnung und goldenen Randbordüren, kam nach Eintrag von Barthelemy aus Fulda. Cod. lat. 11511 trägt Fol. 424a die Inschrift: Ex Buchoniae solitudine. Die Handschrift enthält nur eine einzige bildliche Darstellung auf Fol. 1.

[63]) Schon von Eckhart, Commentarii de rebus Franciae orientalis I, p. 864 bemerkt. Vgl. ausführlich F. G. C. Gross, Der Hildebrandscodex der Casseler Landesbibliothek nebst Angabe über die Schicksale der alten Fuldaer Handschriftenbibliothek: Zeitschrift des hessischen Geschichtsvereins, N. F., VIII, S. 143. — M. Grein

Entsprechend der Zusammensetzung der Klosterbevölkerung am Ausgange des 8. und in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts [64]) finden wir in der Schreibstube von Fulda einen starken Procentsatz von angelsächsischen Elementen. Dies äusserte sich naturgemäss zunächst in der Schrift. Die sorgfältig interpungirte Evangelienharmonie des Bischofs Victor von Capua ward im 8. Jahrhundert in Fulda mit angelsächsischen Glossen in kleiner, spitzer, von Cursivformen erfüllter Schrift versehen [65]). Die unter 1, 2, 7 genannten Handschriften sind von angelsächsischer Hand in Deutschland geschrieben, und noch im 10. Jahrhundert zeigt sich in dem starken Ansatz der verticalen Minuskeln der angelsächsische Einfluss. Daneben findet sich bis ins 11. Jahrhundert die irische Cursive. Möglich, dass durch den Einfluss von Norden zunächst die Federzeichnung, die bevorzugte Technik altheimischer angelsächsischer Kunst, sich entwickelte [66]). Auch im Stil zeigen die Copien zu

---

(Das Hildebrandslied. Marburg 1858) hat durch Vergleich der Einbandssignaturen mit den Nummern des Kindlinger'schen Kataloges als aus Fulda stammend nachgewiesen: Codd. theol. Fol. 24, theol. 4° 6, theol. Fol. 31, theol. 4° 1, theol. 4° 24, theol. 4° 3, philol. 4° 3, astron. Fol. 2, theol. Fol. 36, philol. 4° 1, astron. 4° 1, theol. Fol. 54, theol. Fol. 44, theol. 4° 10, theol. Fol. 30, theol. Fol. 22, theol. Fol. 21, theol. 4° 2, theol. Fol. 49, theol. Fol. 29. Die Vermuthung von Holtzmann (Germania IX, S. 289) unrichtig. Die Ständische Landesbibliothek, die erst 1771 von Heinrich VIII. von Bibra auf Karl von Piesport's Antrieb gegründet worden, enthält ausser den genannten drei Codices nur Unbedeutendes. Vgl. Neues Archiv V, S. 225. Dafür erhielt sie einen kleinen Ersatz in Handschriften des Klosters Weingarten. Nicht aus der Fuldaer Klosterbibliothek, wohl aber aus der Fuldaer Gegend stammen die Handschriften der Propsteien Petersberg, Frauenberg, Neuenberg und Rasdorf, sodann die der Stadtpfarrkirche, Franziscaner-, Jesuiten- und Kapuzinerkirche zu Fulda. Vgl. Histor. Jahrbuch der Görresgesellschaft I, S. 641. Vielleicht stammt auch der jetzt in München befindliche Codex mit der Briefsammlung des Bonifacius, der noch im 18. Jahrhundert in Mainz war, aus Fulda. (Jaffé, Mon. Mogunt, p. 9.) Vgl. Fr. Falk, Die alte Mainzer Dombibliothek: Serapeum XXX, S. 195.

[64]) Vgl. die Namen in den Fuldaer Todtenmanualen, ed. G. Waitz: SS. XIII, p. 165. Ein Herirat, von dem das erwähnte Blatt im Cod. theol. 54 zu Cassel herrühren könnte, starb 787; vgl. SS. XIII, p. 168, 24. Bis zum Jahre 830 sind angelsächsische Namen häufig. Am Anfang der Annales antiquissimi Fuldenses: SS. III, p. 116, stehen Namen aus Lindisfarne (dem von Jona in Northumberland begründeten Bisthum, wo das Durhambook, Cod. Cotton. Nero D. 14 des British Mus., entstanden) im Cod. hist. prof. 612 zu Wien. Vgl. Sickel, Die älteste Handschrift der Annales Fuldenses: Forschungen zur deutschen Geschichte IV, S. 454.

[65]) Wattenbach, Lateinische Paläographie, S. 32.

[66]) Als zweiten sicheren Mittelpunkt angelsächsischer Kunstthätigkeit in Deutschland neben Fulda möchte ich Essen und Werden bezeichnen. Es gehören an Bilderhandschriften hierhin: auf der Landesbibliothek zu Düsseldorf Cod. D 1, sec. IX. (Archiv XI, S. 750), Cod. D 2, sec. X. (Lacomblet, Archiv f. Geschichte d. Niederrheins I, S. 104), Cod. D 3, sec. X., Cod. B 113, sec. X. (Otte, Bonner Jahrbücher LXXII, Taf. 4 und 5), E 2, sec. IX. (Archiv XI, S. 749), der Evangeliencodex der Münsterkirche zu Essen (G. Humann: Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins XVII, Taf. 1—3. Ders.: Westdeutsche Zeitschrift f. Geschichte und

Modena und Gotha, besonders in der Stellung der Beine, angelsächsische Einzelheiten. Nach dem vorhandenen Denkmälervorrath zu urtheilen, ist die Deckmalerei erst Ende des Jahrhunderts aufgekommen, zu einer Zeit also, in der die stolzen Schulen karolingischer Buchmalerei im nördlichen Frankreich keine einzige bedeutende Leistung mehr aufzuweisen hatten. Was den Inhalt betrifft, so zeigt sich eine Neigung für profane Vorwürfe. In der Sammlung der Volksrechte war diese durch den Inhalt des Werkes gefordert, aber auch in der Vita Eigilis tritt diese Vorliebe für Illustrationen gleichzeitiger historischer Vorgänge auf, die Bonifaciusbilder in den Sacramentarien lassen sich hier mühelos anreihen. Fulda kann nicht den grossen linksrheinischen westfränkischen Schulen angereiht werden, wohl aber dürfte es auf die gleiche Stufe mit St. Gallen zu stellen sein. Während in Köln unter den Augen Karls durch Hiltibalt der Versuch gemacht wird, wenigstens durch Copiren eine Blüthe herbeizuführen, sehen wir in Fulda den Zusammenhang mit der grossen Hofkunst nicht erreicht, wiewohl er durch Entsendung von Hraban und Hatto nach Tours angestrebt wird [67]). In Ornamentik wie Farbengebung stehen die unter

---

Kunst III, S. 147), Cod. theol. 147 des Stadtarchives zu Köln. Wie lange sich angelsächsischer Einfluss in der Fuldaer Gegend hielt, beweisen die Federzeichnungen in dem Abdinghofer Evangeliar, Cod. theol. Fol. 60 zu Cassel. Es ist die Frage aufzuwerfen, ob nicht nach Fulda eine illustrirte Handschrift der karolingischen Kunstübung zu weisen ist, die bisher nicht örtlich zu fixiren war. Es ist dies Cod. theotisc. theol. 2687 der Hofbibliothek zu Wien, das Evangelienbuch des Otfried. Nur die ersten Textzeilen zeigen die Capitalis rustica, der Leib des Textes ist in gewöhnlicher Minuskel geschrieben, die jedoch durchweg den hohen, starken Ansatz der verticalen Linien mit keilförmiger Verstärkung am oberen Ende, theilweise sogar mit leichtem Anstrich, also rein angelsächsische Elemente, zeigt. Den gleichen Charakter athmen die Bilder auf Fol. 112a, Einzug Christi in Jerusalem, und Fol. 153a, Christi Kreuzigung, in den vorgestreckten Hälsen, der eingeknickten Stellung, der zurückliegenden Stirn, vor Allem in den nicht zu verkennenden flatternden Gewandzipfeln. Die Zeichnungen sind in Kohlentinte auf nicht pimsirtes Pergament aufgetragen und nur mit Ocker, Minium, Attichbraun und Saftgrün colorirt. (Vgl. Mittheil. der k. k. Centralcommission XII, S. LXXX. — Silvestre, Paléographie universelle IV, pl. 66. — Nouveau traité de diplomatique III, p. 126.) Das Evangelienbuch ist von Otfried in dem Kloster Weissenburg im Speiergau verfasst, in gereimten Langzeilen und rein fränkischer Mundart. Die Illustrationen gehören lediglich dem mittleren, dem König Ludwig und dem Erzbischof Liutbert von Mainz gewidmeten Theile an. Nun ist aber Otfried gar nicht aus Weissenburg gebürtig (seine Klagen wegen Entfernung von der Heimat I, 18, 25—30), seine ganze Erziehung erhielt er eben in Fulda unter Rabanus, zusammen mit Hartmuot und Werinbracht. Die scharfe Trennung im Texte zwischen Lib. I und V, 16—25 und dem Uebrigen ist ferner in keiner Handschrift so genau durchgeführt wie in der Wiener, wodurch mit Nothwendigkeit der Codex als einer der frühesten nachgewiesen wird. Nimmt man hierzu die paläographischen Eigenthümlichkeiten, die in Mitteldeutschland allein für Fulda bezeichnend sind, so liegt die grösste Wahrscheinlichkeit vor, dass die Wiener Handschrift auf Fulda zurückgehe.

[67]) Catal. abbat. Fuldens. 815. SS. XIII, p. 272: Ratgar abbas Hrabanum et

12—15 genannten Handschriften des 10. Jahrhunderts noch durchaus unter dem Banne der karolingischen Tradition, die hier nie abreisst, während sie in den grossen französischen Schulen unter dem Einflusse der politischen und wirthschaftlichen Sonderverhältnisse wenn auch keinen Abbruch, so doch eine Unterbrechung von mehr als fünfzig Jahren und eine Herabminderung auf ein bedenklich geringes Niveau der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit sich gefallen lassen muss.

Hatton Turonis direxit ad Albinum (Alcuinum) magistrum liberales discendi gratia artes.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Gemäldesammlungen in Wien.

Seit dem Erscheinen von G. F. Waagen's Buch über »die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien«, also seit 1866 ist in zusammenfassender Weise nicht mehr von den Wiener Galerien gehandelt worden. Einzelne Mittheilungen, die in den Bereich dieses Themas fallen, wären genug zu verzeichnen. Daneben sei auch an das Erscheinen des Eduard von Engerth'schen Kataloges der Belvederegalerie, von Jacob von Falke's Katalog der Liechtensteingalerie und einiger ganz kleiner Galeriekataloge erinnert, sowie an die Herausgabe eines Lieferungswerkes »Wiener Galerien« im Verlag von V. A. Heck in Wien. Damit ist aber eine Uebersicht über den Reichthum an Gemälden, den Wien ehemals sein eigen nannte und noch heute besitzt, keineswegs gegeben. Waagen ist in Folge der beständigen Verschiebungen im Kunstbesitz, auch zum Theil wegen der seither gemachten Fortschritte in der Stilkritik in einzelnen Abschnitten rasch veraltet. Desshalb ist es nicht überflüssig, wenn nicht gar geboten, wieder einmal Umschau zu halten auf dem ziemlich umfangreichen Gebiet der Wiener Gemäldesammlungen, aber auf dem Gebiete nicht nur der heute bestehenden, sondern auch derjenigen, die längst in ruhiger oder gewaltsamer Weise durch allmähligen Verkauf oder durch öffentliche Versteigerung ihre Auflösung gefunden haben.

Ueber die älteren Wiener Galerien, die heute nicht mehr bestehen, ist überhaupt bis vor Kurzem so gut wie gar nichts gearbeitet worden, so dass ein Vortrag, den ich im Januar 1888 im wissenschaftlichen Club zu Wien gehalten habe, in dieser Beziehung als ein erster Versuch angesehen werden kann [1]). Ich möchte nun hier in mehr eingehender Weise von den älteren und neueren Galerien Wiens handeln. Für bestimmte Zeitpunkte sollen Listen zusammengestellt werden, die den jeweiligen Bestand an guten Gemälden einigermassen kennzeichnen. Sie sollen für das Verständniss des grossen Stromes der Gemäldebewegung in Wien das sein, was dem Ingenieur etwa

---

[1]) Ein Auszug aus diesem Vortrage erschien in den Monatsblättern des Clubs vom 15. März 1888.

die Profile sind, die er von einem Strombette zeichnet. Die Listen werden der Zeitfolge nach geordnet, wonach das Verzeichniss der gegenwärtig bestehenden Sammlungen das letzte sein wird. Dieses gibt dann hauptsächlich Anlass zu stilkritischen Bemerkungen.

Den angekündigten Listen voran stelle ich aber eine chronologisch geordnete Uebersicht über die mir bekannt gewordenen Wiener Gemäldeauctionen. Ohne diese zu kennen, würde man sich über den älteren und jüngeren Bestand an Bildern sowie über den Stoffwechsel im Wiener Gemäldehandel kaum klar werden können. Die Quellen, aus denen hiebei geschöpft wird, sind mannigfaltige und wurden von mir in verschieden eingehender Weise benutzt. Das vielleicht nicht unwichtige »Wiennerische Diarium« und dessen Fortsetzung die »Wiener Zeitung« habe ich aus verschiedenen Gründen nur in einzelnen Fällen zu Rathe gezogen, hauptsächlich darum, weil mir die Abnutzung meiner Augen durch den elenden Druck in den älteren Jahrgängen nicht im Verhältniss zu den meist mageren Notizen zu stehen schien, die dort zu holen waren. Auch muss beachtet werden, dass Auctionsanzeigen sehr häufig als lose Blätter der Zeitung beigegeben waren, dass also ein methodisches Durchsuchen der Zeitung (von der man ja nicht weiss, ob sie in allen Fällen die Beigaben auch mit gebunden erhalten hat) keine Garantie für eine wirklich methodische Ausnutzung dieser Quelle bietet [2]). Aus wieder anderen Gründen konnte Hormayr's Archiv nicht in seiner ganzen Ausdehnung excerpirt werden. Auch viele andere Zeitschriften sind zum Zwecke dieser Arbeit nur in einzelnen Fällen benutzt und nicht wieder von Neuem auf Gemäldeauctionen durchsucht worden [3]). Dagegen habe ich die Hauptquellen über das Galeriewesen in Wien, die Sammlungsverzeichnisse und Auctionskataloge tüchtig durchgearbeitet, wobei hauptsächlich die Katalogsammlung der k. k. Akademie der bildenden Künste und die privaten Bibliotheken des H. kaiserl. Rathes August Artaria, des Kunsthändlers Hirschler und meine eigene kleine Sammlung in Betracht kamen. Die handschriftlichen Eintragungen, die sich in vielen alten Katalogen finden und die ziemlich bestimmt noch während der Versteigerungen hingeschrieben sind, gaben oft sehr brauchbare Fingerzeige. Benutzt wurden ferner in eingehender Weise G. de Freddy: »Descrizione della cità di Vienna« (1800). Fr. H. Böckh: »Wiens lebende Schriftsteller, Künstler . . . .« (1821) und desselben »Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenzstadt Wien . . . .« (1823), welch letztere Publication neben vielem Anderen auch den Abschnitt über die Gemäldesammlungen genau aus der 1821 erschienenen Publication

[2]) Ueberdies versichert mich Herr Scriptor Dr. Lenck, dass jenes Exemplar des Diariums, das mir zur Verfügung steht, nämlich jenes der Wiener Hofbibliothek, auch den Bänden nach nicht vollständig ist.

[3]) Durchsucht wurden die Jahrgänge 1703 bis einschliesslich 1708 vom Wiennerischen Diarium. 1703 gibt es noch gar keine Rubrik für bildende Künste, keine für Musik. Dafür bringt 1704 Kunstbeilagen: einen elenden Stich mit einem verbildeten Kalb etc. — Auf Galerien durchsucht wurden ferner die Jahrgänge 1820 bis einschliesslich 1826 von Hormayr's Archiv und die ersten Jahrgänge der Wiener Zeitung.

wiederholt. Im Jahre 1823 gab übrigens Böckh auch noch ein Supplementbändchen heraus, das für uns nicht unwichtig ist, mehrere Publicationen von Schmidl, Pezzl, Tschischka — endlich Anton R. v. Perger: »Die Kunstschätze Wiens« (1854), um nur einige Litteratur gleich im Voraus zu nennen. Von den Galerien des 18. Jahrhunderts werde ich an anderer Stelle ausführlich handeln. Ich begnüge mich heute in dieser Hinsicht mit einigen Andeutungen, wesshalb ich mich auch bezüglich der zwar kleinen, aber zu ihrer Zeit berühmten Galerie Eugen's von Savoyen, die im Belvedere untergebracht war, ziemlich kurz fasse.

Nur ganz im Allgemeinen erinnere ich daran, dass ein grosser Theil dieser Galerie einige Jahre nach dem Tode des Prinzen nach Turin kam (1741), wie aus Vesme's schöner Studie über die »Quadreria del Principe Eugenio di Savoia« (Turin 1886) zu entnehmen ist. (Vergl. auch Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereins von 1889).

Um die Art und Weise der älteren Berichte über die Kunstauctionen jener Tage zu kennzeichnen, gebe ich einige Notizen:

1780

am 17. April wird (nach der Wiener Zeitung vom 18. März, Nr. 23) im Neubergerhof Nr. 883 eine »Sammlung ausgesuchter Kunststücke« versteigert. Das Verzeichniss ist zwar ganz unwissenschaftlich verfasst, gibt aber wenigstens die Dimensionen der 165 Bilder an. Meist sind es späte italienische Meister, Schidone, Ribera, P. Veronese, Tintoretto, die genannt werden. Unter Nr. 107 und 108 werden die Bildnisse von Kaiser Karl VI. und der Kaiserin Elisabeth »vom Kopezky« angeführt.

Meist sind die Ankündigungen der »Licitationen« von Gemälden, wie sie im Anhang der Wiener Zeitung zu finden sind, noch weniger ausführlich als die eben erwähnte. Ich setze einige dieser Ankündigungen vollständig hieher, um einen Begriff von der Dürftigkeit dieses Materials zu geben.

Im Anhang zur Wiener Zeitung vom 19. Jänner 1782 heisst es: »Licit (ation) Malereyen. — Den 24. dies wird in der Leopoldstadt im scharfen Eck Nr. 13 über den Hof im ersten Stock rechterhand eine Sammlung auserlesener Malereyen von verschiedenen der berühmtesten alten und neuen Meistern und Künstlern, als von Johann Fyt, Titian, Rubens, van Deyck, Quido Rheni, Paul Veronese, Solymene, Poelenburg, v. Eyckh, Albert Dürer, Poussin, Rösel v. Rosenburg, Brandl, Faistenberger, Querfurt, Hintz und vielen andern, zu den gewöhnlichen Stunden vor- und nachmittag licitando verkauft.«

Eine ähnliche Anzeige findet sich im Anhang zur Wiener Zeitung vom 1. Juni 1782 und vom 12. Juni jenes Jahres. Eine Ankündigung in der genannten Zeitung vom 16. October 1782 ist ebenso inhaltsleer in kunstgeschichtlicher als bedenklich in sprachlicher Beziehung. Sie lautet: »Bilder zu verkaufen. Es sind täglich einige Bilder von verschiedenen berühmten wälschen Meistern um billigen Preis zu verkaufen, und sich im deutschen Zeitungscomptoir Nr. 931 in der Singerstrasse des nähern zu erkundigen.« Mehrere ähnliche Ankündigungen fand ich auch im Jahrgang von 1783. Weiter habe ich nicht mehr gesucht.

II.

Ausführlichere, werthvollere Nachrichten stehen mir heute für die Zeit seit

1811

zur Verfügung. Damals wurde ein Theil der grossen Galerie von Hofrath Melchior von Birkenstock zur Auction gebracht. Vergl. »Catalogue des tableaux et dessins .... ainsi que des divers ouvrages d'art .... qui composent le cabinet de feu Mr. J. M. de Birkenstock, conseillier aulique actuel .... membre de plusieurs académies des sciences et de belles lettres. La vente se fera à Vienne au commencement de Mars 1811 .... à Vienne en Septb. 1810.« Der erwähnte Katalog zählt in systemloser Weise 551 Gemälde auf, die mangelhaft, besonders bezüglich der Signaturen, beschrieben werden. Die Auction wurde verschoben und dürfte im Februar 1812 stattgefunden haben.

Die Sammlung enthielt viele späte Italiener u. A. zwei Gemälde (Nr. 54 und 550) von Luca Giordano und 16 Skizzen auf Leinwand von demselben. Die Skizzen stellten die Thaten des Hercules dar (»ils ont servi d'étude pour les ouvrages que ce maître à executés dans le château El-Retiro près de Madrid«). Von den zwei Alessandrino's, die vorhanden waren, finden wir einen gegenwärtig in der Liechtensteingalerie. Wohin all die vielen Holländer des 17. Jahrhunderts aus der Galerie Birkenstock gekommen sind, ist wohl nur schwer nachzuweisen. Bei Adamovics finde ich später (1856) einige Bilder wieder u. A. zwei Landschaften von Jan v. der Meer, zwei Abr. Storck. Dort fand sich auch ein Bild aus Poussin's Schule wieder, das ehemals in Birkenstock'schem Besitz gewesen.

Die bessere Hälfte der Galerie wurde, wie es scheint, von der Erbin des am 30. October 1809 verstorbenen Hofrathes zurückbehalten. Diese Erbin war Antonia seine einzige Tochter, die an Franz Brentano verheirathet war. Mit Antonia Brentano ging ein grosser Theil der werthvollen Gemälde aus der alten Birkenstock'chen Galerie nach Frankfurt a. M. Antonia Brentano starb am 12. Mai 1869. Bald darauf, im April 1870 wurde die Brentano'sche Galerie in Frankfurt versteigert, wo auch die Sammlung von Kupferstichen und Zeichnungen, die ehemals bei Birkenstock in Wien waren, zur Auction kam [4]). Bezüglich der Galerie Brentano vergl. »Catalogue des tableaux anciens et objets d'art composant la galerie de feu madame Antoine Brentano née de Birkenstock, vente ... en son hôtel neue Mainzerstrasse 20 à Francfort s. M.« April 1870 (Versteigerung durch Kohlbacher).

Da Antonia Brentano in Frankfurt gelegentlich ihre Galerie vergrösserte oder daraus verkaufte und da im gedruckten Katalog von 1870 keine Provenienzen angegeben sind, bleibt es hier einstweilen unerörtert, welche Bilder

---

[4]) Vergl. »Catalogue de la célèbre collection d'estampes de feu Madame Antonia Brentano née de Birkenstock ... sous la direction de M. F. A. C. Prestel«, Mai 1870. Dem Vorwort dieses Kataloges entnehme ich die Angaben über Antonia Brentano-Birkenstock. Einige Mittheilungen über die Birkenstock'sche Kunstsammlung gibt A. W. Thayer in seiner Beethovenbiographie III, 454 ff.

gerade aus Wien stammen. Vielleicht ist auch der Holbein darunter, der nach Waagen den Sir George of Cornwall vorstellt und der auf der Auction in Frankfurt um 8500 fl. für das Städel'sche Institut gekauft wurde (gestochen von Eisenhardt), die Zeichnung ist in Windsor (Woltmann, Holbein I, S. 425; II, S. 160. Vielleicht war auch der Giovanni Bellini des Louvre ehemals bei Birkenstock in Wien.

Im Jahre 1812 kam auch der künstlerische Nachlass des Malers Lor. Janscha zur Versteigerung.

1816

wurde die Gemäldesammlung des Malers und Gemäldehändlers [5]) Caspar Braun versteigert. Es scheint, dass man nicht alles an den Mann gebracht oder von vornherein manches zurückbehalten hat, weil späterhin, 1823, nochmals Gemälde aus dem Besitz von Caspar Braun versteigert wurden. Drei Gemälde der C. Braun'schen Sammlung, die uns später bei Hoser wieder vorkommen (ein Molyn und zwei Sigritsts), dürften übrigens schon vor 1823 verkauft worden sein. Ueber Caspar Braun und seine Sammlung folgen weitere Notizen im Abschnitt über das Jahr 1823.

1817

anonyme Versteigerung von 191 meist alten Gemälden. Vergl. »Verzeichniss von Oehlgemälden, welche nach geendigter Licitation der Kupferstiche des verstorbenen Herrn Carl Mechetti am Lobkowitzplatz Nr. 1165 in (sic!) vierten Stock öffentlich versteigert werden.« Die Beschreibungen sind unzureichend.

1818

am 15. Februar und an den darauf folgenden Tagen wird die Galerie des Grafen Anton Apponyi versteigert. Der gedruckte Katalog bietet nur äusserst dürftige Angaben. Vergl. »Verzeichniss einer auserlesenen Sammlung von Oehlgemälden . . . aus der Verlassenschaft Weyland Sr. Excellenz des verstorb. Herrn Grafen Anton v. Apponyi, welche . . nebst . . . . Zeichnungen und Kupferstichen . . . . in dem Hause Nr. 150 auf der hohen Brücken zweyten Stock . . . . versteigert werden. Wien 1818 gedr. bei Ackermann. (Nr. 16 Giorgione »Moyses Findung« hoch 3′ 3″, br. 4′ 4½ Zoll Leinw. S. 28. Nr. 10 ein Ruthart). Hoser, der einen Hilfgott Brandt bei Apponyi gekauft hatte, sagt von der Galerie Apponyi: »Auserlesene Sammlung um das Ende des vorigen und Anfangs des gegenwärtigen Jahrhunderts« (Kat. S. 192).

Die für uns wichtigste Angabe dürfte die sein, dass im Katalog (S. 1, Nr. 2) jene Landschaft mit Figuren von Atschellings und Coques verzeichnet steht, die auf dem Wege über noch andere Sammlungen endlich in's Belvedere kam. Viele Gemälde aus der Galerie Apponyi tauchen später bei Adamovics auf (1856). 1866 im Berger'schen Auctionskatalog steht ein Pynacker verzeichnet, der bei Apponyi war.

---

[5]) So wird er im Katalog der Hoser'schen Sammlung genannt, von der weiter oben ausführlich gesprochen werden soll. Von einem Braun kamen schon 1791 in's Belvedere: ein Lingelbach (neue Nr. 977) und zwei Copien nach Potter (neue Nr. 1118 und 1119).

1819

Versteigerung der Galerie des Grafen Wilhelm von Sickingen. Der Katalog bringt hinreichend ausführliche Angaben, um danach einige beschriebene Bilder mit noch gegenwärtig vorhandenen identificiren zu können. Leider ist nirgends eine Signatur ersichtlich gemacht. Vergl.: »Beschreibung einer auserlesenen Sammlung von Oehlgemälden aus der Verlassenschaft des verstorbenen Herrn Grafen Wilhelm von Sickingen, k. k. wirkl. geheimen Rathes und Kämmerers, welche bis Ende Jänner 1819 an Liebhaber im Ganzen käuflich überlassen wird.« Wien bei B. Ph. Bauer. Eine etwas hohle Vorrede aus Ratakowsky's Feder leitet diesen Katalog ein, der 184 Nummern aufzählt, darunter einen Carpaccio, einen Droogsloot (Breitbild mit den sieben Werken der Barmherzigkeit), mehrere Wynant's, Asselyn's, Art v. d. Neer, Poelenburg's, Vertangen.

Wie es scheint, haben Adamovics und Baron Speck-Sternburg den grössten Theil der Sammlung gekauft. Denn eine ganze Reihe von Gemälden aus der Galerie Sickingen finden sich später auf der Auction Adamovics und in Lützschena wieder. Bei Adamovics die folgenden: Asselyn, Giov. Bellini (Madonna), Carlo Dolce (Magdalena), A. le Duc (Conversation), Lingelbach (Auszug zur Jagd), C. Molenaer (Rauferei), Mommers (Magd, Schafe melkend), Jos. Vernet (Marine).

Ein Sittenbild von Goubow kam in die Hoser'sche Sammlung (vergl. Hoser's Katalog S. 71 und 203) wohl noch vor der Auction, da im Auctionskatalog kein Goubow vorkommt.

Auf einer Plach'schen Auction von 1859 taucht ein Interieur von Molenaer, das aus der Sammlung Sickingen stammte, wieder auf; es ist vermuthlich derselbe Molenaer, der bei Adamovics war, da es unter den Wiener Kunsthändlern bekannt ist, dass Plach sehr viele Gemälde aus der Adamovicsschen Sammlung angekauft hatte.

Ein »Intérier d'église« von Neeffs und Francken (br. 0,62, h. 0,38) aus der Sammlung Sickingen erscheint wieder im Pariser Auctionskatalog der Wiener Sammlung Porges (1861).

Nach Lützschena zu Baron Speck-Sternburg kamen ein J. Fyt, zwei J. D. de Heem, ein Cornel. de Heem, Abr. Mignon, Rach. Ruysch, Jacob Ruisdael u. s. w. Vergl. den Katalog der Galerie zu Lützschena (die Nr. 56, 106, 107, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 143, 147, 149, 158). Diese Gemälde waren eine Zeit lang in Leipzig. Denn wie Lützow's Kunstchronik (XXI. Bd., Sp. 644) berichtet, kam der grösste Theil der Sammlung des Freiherrn von Speck-Sternburg 1886 nach Leipzig. Im Sommer 1889 waren sie schon wieder nach Lützschena zurückgekommen.

Ein anderes Gemälde der Sammlung, ein Vittore Carpaccio, hat jetzt in Frankfurt a. M. eine bleibende Stätte gefunden. Es ist die von Braun in Dornach reproducirte Madonna. Sie steht im Katalog Sickingen als Nr. 13 verzeichnet: »Auf H., 2 F. 2 Z. h., 1 F. 11 Z. br. — Eine Madonna mit dem Kinde Jesu und Johannes unter dem Titel die Fahnenweihe.« Der Katalog des Städel'schen Instituts beschreibt das Bild als Nr. 38. (Die meisten der

italienischen Gemälde der Frankfurter Galerie stammen aus Wien. Vergl. weiter unten die Abschnitte über Baranowski, Gsell, Goldmann, Herbeck.)

Ins Städel'sche Institut kam aus der Galerie Sickingen (auf Umwegen) auch die Landschaft mit Latona von Jan Brueghel.

1819

am 25. Januar und den darauf folgenden Tagen: Versteigerung der Gemälde und Stiche aus der Kunstsammlung des Stechers J. G. Mannsfeld. (Elendes Verzeichniss).

1820

fand die erste Auction Kaunitz, die Auction Pachner und Prohaska statt.

Bezüglich der Sammlung des Fürsten Kaunitz ist zu bemerken, dass Fürst Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg (geb. 1711, gest. 1794) als Gründer derselben gilt. Er war mehr Freund als Kenner von alten und modernen Bildern, deren er ungefähr 2000 zusammengebracht haben soll. Die Art und Weise der Auflösung dieser Galerie ist nur zum kleinsten Theil bekannt. Denn der Auctionskatalog von 1820, sowie der von 1829 umfasst viel weniger als 2000 Gemälde. Auch ist zu berücksichtigen, dass sich noch heute im fürstlich Kaunitz'schen Schloss Austerlitz alte Galeriebilder befinden.

Ueber den Umfang der Galerie gibt de Freddy's »Descrizione della cità di Vienna« von 1800 im Capitel über die Vorstadt Mariahilf II. (S. 76) einigen Aufschluss. Er schreibt: »Il Palazzo del Principe de Kaunitz-Rietberg, che vedesi alla metà del Sobborgo, situato però di fianco alla Contrada principale al Num. 40, è un elegante Edifizio dovuto alle cure del fu Principe Venceslao Antonio.« [Anm. über diesen Kaunitz.] »Ha due Piani compreso il Pian terreno. Le molte Camere ivi esistenti sì nel Piano inferiore, che superiore racchiudono una sorprendente ed apprezzabilissima Collezione di Quadri delle Scuole tutte dell' antica, e moderna Pittura. Questa collezione è composta di circa due mila quadri . . .« S. 78: »Nella scuola Italiana ammiransi la S. Famiglia con S. Catterina figure intiere di Raffaele da Urbino; . . . La Santa Famiglia con S. Catterina ed una cena del Signore cogli Apostoli figure a mezzo corpo di Leonardo da Vinci . . .

Es folgen Werke, die dem Giulio Romano, dem Barbieri zugeschrieben werden, ferner solche von Guido Reni, Procaccini; »una B. Vergine col Bambino e S. Paolo di Tiziano«; Bartolomeo Schidone; »un S. Michele di Dosso Dossi«. »Nella scuola fiamminga osservansi particolarmente Borea che rapisce Orizia, Nabucodonosor, Erodiada cui viene presentata la testa di S. Giovanni Batista, Susanna co' due Vecchioni, e Muzio Scevola« [gestochen von Jac. Schmutzer] »quattro quadri di Pier Paolo Rubens«. Ferner werden aufgezählt: Bilder von Füger und Linder, von H. Holbein »varj ritratti«. Auch Pens, Van Dyck, Rembrandt sollen durch Bilder vertreten gewesen sein. Weiterhin heisst es: »E bestiami d'Autori classici cioè di Fyt, Sneyers, Ruythart, Clerk, ed osservansi ancora una serie di Cavalli di Gian Giorgio Hamilton.«

Von grösserer Bedeutung als de Freddy's Angaben ist jedenfalls der »Catalogue des tableaux provenants d'une ancienne Galerie célèbre dont la

vente se fera le 13 mars de l'anné courante [1820] à dix heures du matin, et jours suivans dans la rue Obere Breuner-Strasse Nr. 1205 au 3me.«

Viele von den Gemälden, die sich bei Kaunitz befunden haben, begegnen uns späterhin in den verschiedensten Sammlungen. Eines der wichtigsten darunter ist vielleicht die schöne Tafel von Rubens mit Boreas und Oreithyia, die in der Wiener Akademie eine bleibende und würdige Ruhestätte gefunden haben dürfte. Das Bild ist durch ein grosses Schabkunstblatt von Chr. Meyer, sowie durch ein jüngeres Blatt von Sonnenleiter ziemlich bekannt. Ueber seinen Zusammenhang mit einer analogen verschollenen Darstellung, die ehemals in Salzdahlen war, und über seine Beziehungen zu dem Stich von Spruyt habe ich ausführlich in der »Chronique des arts« von 1887 (in Nr. 12) gehandelt [6].

Die Zerstörung Jerusalems von Nicl. Poussin aus der Sammlung Kaunitz kam in's Belvedere. Ehemals soll sich das Bild zu Prag in kaiserlichem Besitz befunden haben. (Vergl. E. v. Engerth's neuen Katalog der Belvederegalerie, I. Bd. Nr. 644 und III. Bd. S. 323 und 326.)

Nach A. v. Perger's »Kunstschätze Wiens« (S. 364) kamen »mehrere Gemälde« aus der Galerie Kaunitz in die Esterhazy'sche Sammlung, die sich damals noch in Wien befand. Unter diesen »mehreren Gemälden« befand sich nach Perger (a. a. O. S. 54) auch der Mutius Scaevola des Rubens. Wir haben dieses Bild oben bei de Freddy erwähnt gefunden und begegnen ihm heute wieder in der Pester Landesgalerie (Nr. 647 des Katalogs von 1877 »Mutius Scaevola vor dem König Porsenna« und Nr. 440 des Kataloges von 1881 als Gemälde in der Art des Rubens).

Mehrere Bilder gelangten aus der Sammlung Kaunitz nach Lützschena zu Baron Speck-Sternburg. Und zwar (nach dem Lützschenaer Katalog) Nr. 70 Alonzo Cano, Nr. 71 und 161 Murillo, Nr. 72 Guido Reni, Nr. 76 Ruisdael, Nr. 159 Carlo Maratta, Nr. 160 Loutherburg, Nr. 162 D. v. Bergen, Nr. 190 Ph. Hackert.

In die Sammlung Renieri, von der noch die Rede sein wird, kamen aus der Galerie Kaunitz: J. Fyt todte Thiere, ein Largilliere, ein N. Poussin, ein G. Flinck, ein L. Bramer, ein sog. Dürer (die heiligen drei Könige).

Einem oder zwei J. H. Roos aus der Galerie Kaunitz begegnen wir später auf der Auction Puthon (Wien 1840), »L'Abreuvoir« bezeichnet: J. Roos 1681.

Ein P. Molyn und ein Sachtleven kamen in die Hoser'sche Sammlung (vergl. H.'s Kat. S. 115, 200).

Zahlreiche Gemälde aus der Kaunitz-Galerie werden bei Adamovics später wieder gefunden (nach Angabe des Adamovics'schen Kataloges) so: ein Stilleben von van Aelst [7], ein Jan Both [8], eine Verlobung der hl. Katharina

---

[6]) Vergl. auch die Monatsblätter des wissenschaftl. Club a. a. O. S. 72.

[7]) Dieses kam 1856 laut handschriftlicher Eintragung im Exemplar bei Hirschler an Altmann, bei dem es übrigens sicher nicht lange geblieben ist.

[8]) Dieser kam an Wertheimer (handschriftl. Eintragung).

aus Correggio's Schule, eine Charitas von Cignani, eine Madonna von Carlo Dolce, ein Blumenstück von Joh. Drechsler, ein Gastmahl zu Cana von Frans Franck, ein Bild mit todtem Geflügel von J. Fyt, ein Stillleben von A. van Gelder, zwei Landschaften von Glauber, zwei Huysums, eine Schlacht von V. d. Meulen, eine Madonna von Murillo, ein Netscher, drei Ryckaerts, ein Ribera, ein Rombouts, ein Rubens, ein Solimena, drei Weenix, ein Ad. v. d. Werff, ein Wutky.

1861 wird im Pariser Auctionskatalog der Sammlung Porges (aus Wien) ein J. Weenix mit der Provenienz aus der Galerie Kaunitz verzeichnet als »Perdrix et accessoires de chasse posés à terre dans un parc attenant à un beau palais« — toile h. 49, l. 31″.

Auf der Auction W. Koller tauchte 1872 ein Jacob Ruisdael auf, dessen Provenienz im Katalog als »Galerie Fürst Kaunitz« angegeben wird. Nr. 87 Canalansicht mit einer Zugbrücke. Sign. R. f. Holz, br. 11½″, h. 9½″.

1873 fanden sich im Auctionskatalog der Jos. Dintl'schen Sammlung zwei Gemälde aus ehemalig Kaunitz'schem Besitz verzeichnet: ein holländischer Monogrammist J. F. von 1615 (»Eine holländische Magd in der Speisekammer. Vor ihr auf einem Tische ausgebreitet verschiedene Küchengeräthe und die mannigfaltigsten Esswaaren. Neben der Magd eine Katze, die ihre Pfote nach einer Kalbskeule ausstreckt. Links sieht man durch die Thür in ein Gemach, wo drei Herren und eine Dame bei Tische sitzen«. — Holz, h. 1,18, br. 0,85) und eine Landschaft von Fr. Moucheron mit dem Datum 1684.

1879 fand man im Auctionskatalog Strache einen D. Stoop (Feldlager, br. 0,60, h. 0,45) mit der Provenienz Kaunitz angegeben.

1884 erscheint eine dem J. v. Calcar zugeschriebene »Toilette nach dem Bade«, mit derselben Provenienz bei A. Posonyi in Wien.

Eine grosse Anzahl von Bildern, die ehemals in Kaunitz'schem Besitz waren, verzeichnet endlich der Katalog der Artaria'schen Auction (Wien 1886): Nr. 1 dem Caravaggio zugeschrieben: ein Henker mit dem Haupte des Täufers, Guercino: Christus und Thomas, Moroni: Bildniss eines Richters, Novelli: Die Versuchung des hl. Antonius, N. Poussin: Allegorie auf den Ueberfluss und Martyrium des hl. Erasmus (Skizze). (Nr. 74) Procacini: Heilige Familie; Nr. 77 Copie nach Raphael's heiliger Familie, bei Lord Stafford; Tintoretto: Ottav. Farnese; Giul. Romano: Vermählung der hl. Katharina; Rubens: Christus und Petrus; spanischer Meister: Ecce homo; Tizian zugeschrieben: Bildniss des Herzogs Alfonso von Ferrara; M. de Vos das vortreffliche männliche Bildniss mit der alten Namensbezeichnung und der Jahreszahl 1571.

1820

wurde ausser der ersten Auction Kaunitz auch noch die von Ignaz Theodor Reichsritter von Pachner Edlen von Eggenstorf abgehalten [9]). Der Auctionskatalog verzeichnet meist alte Meister, gibt aber nur sehr dürftige

---

[9]) Höchst wahrscheinlich, da von einem Verschieben oder Unterbleiben der im Katalog angekündigten Auction nichts bekannt ist.

Angaben. Viele Nummern sind übersprungen, woraus geschlossen werden muss, dass damals nicht die ganze Sammlung zur Auction kam.

1820

wurde auch die Hinterlassenschaft des Professors G. v. Prohaska versteigert. Das »Verzeichniss der von dem weil. Herrn Ritter Georg v. Prohaska k. k. N. Oe. Regierungsrath emeritirten Professor der höheren Anatomie und Physiologie etc. gesammelten und hinterlassenen Oehlgemälde, Bücher, Kunstrequisiten etc., welche . . . im Stadthause zur Mehlgrube [10]) im ersten Stock gegen gleich baare Bezahlung versteigert werden . . . Wien 1820« zählt 129 Nummern auf, unter denen sich viele Arbeiten von Prohaska selbst befanden. Alle sind in der dürftigsten Weise charakterisirt. Der Schwerpunkt der Sammlung scheint in der Bibliothek gelegen zu haben.

1821

(am 23. Januar) findet eine anonyme Auction statt und zwar im Haarhof im gräflich Joh. Palffy'schen Hause. Es war nach einer handschriftlichen Bemerkung (auf dem alten Auctionsverzeichniss in der König'schen Sammlung der Wiener Akademie) die Galerie des Grafen Ferdinand Palffy, die damals versteigert wurde.

Der überaus magere kleine Katalog verzeichnet nur 52 Nummern.

1821 und 1822

wurde die Sammlung Allard versteigert. Vergl. »Catalogue raisonné des tableaux provenant de la succession du Sieur Alexandre d'Allard lesquels seront vendus à Vienne dans la salle de la maison dite Mehlgrube savoir le 28 nov. 1821 . . . le 6 mars 1822. Messieurs Artaria et Compagnie à Vienne se chargent des Commissions Vienne 1821.« Im sehr kurzen Vorwort heisst es von den Gemälden und ihrer Erwerbung: »Feu Mr. d'Allard mit plus de trente ans à les rassembler dans ses voyages . . .« Die Versteigerung wurde nach dem Tode d'Allard's von den Erben veranstaltet. Der Katalog verzeichnet alte Gemälde, einige Italiener, meist aber Niederländer.

In den Auszügen aus den Acten der Belvederegalerie, die Engerth im neuen Katalog mittheilt, heisst es (III. 327): »Wien 25. April 1815 — Dem Grafen Allard werden für ein an die kaiserl. Galerie verkauftes Bild 2700 fl. angewiesen.«

Der Hoser'sche Katalog (S. 191) nennt d'Allard einen »Gemäldehändler in Wien, in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts.« Hoser hatte von ihm folgende Gemälde erworben: Cuyp: Vier Kühe mit ihrem Hirten, auf Holz;

---

[10]) Das Stadthaus zur Mehlgrube war viele Jahre hindurch für Wien das Hôtel Drouot, einer der beliebtesten Orte für öffentliche Feilbietungen, ausserdem für Musikaufführungen, für Bälle, Hochzeiten u. s. w. So schon im vorigen Jahrhundert (vergl. Wiener Ztg. 1. Jänner und 26. Febr. 1780). In den 40er Jahren unseres Jahrhunderts wurde gelegentlich auch bei der goldenen Ente auctionirt, auch im Schönbrunnerhaus. Während der letzten Decennien wird das Künstlerhaus von den vornehmeren Auctionen bevorzugt. Viele Versteigerungen von Gemälden sind stets auch in den Wohnungen der Besitzer abgehalten worden.

V. d. Eckhout: Rebecca am Brunnen; Klengel: Landschaft mit Thieren; Ostade: Vier einzelne Figuren; Roos: Thierstück mit einem berittenen Hirten.

In Hoser's Katalog wird auch erwähnt (S. 56), dass die Rebecca des G. v. Eckhout früher bei Smith in Amsterdam war. (Dieses Bild, das endlich nach Prag kam, war auch eine Zeit lang bei Baron Puthon.)

1822

noch vor der zweiten d'Allard'schen Auction war die Hoppe'sche angekündigt. Vergl. »Catalogue d'une belle collection de tableaux, Pastels, Miniatures, Dessins, Gouaches, Estampes . . . composant le Cabinet de feu Monsieur de Hoppe Conseillier Imp. et Roy . . . la vente se fera à Vienne le 8 de janvier 1822« (vorhanden bei Artaria). Der erwähnte Katalog zählt im Ganzen 137 Gemälde auf, von alten und modernen Meistern.

Aus den Acten der Belvederegalerie geht hervor, dass auf der Hoppeschen Auction vier Gemälde für die kaiserlichen Sammlungen erworben wurden. In die Galerie wurden nur zwei aufgenommen: Tiepolo: Katharina von Siena und Cavalucci: Charitas. (Vergl. den neuen Engerth'schen Katalog III. S. 324, 327, eine im I. Bande als Tiepolo verzeichnete Katharina von Siena soll schon viel früher in kaiserlichem Besitz gewesen sein, wesshalb es fraglich ist, ob die beiden Angaben sich auf dasselbe Bild beziehen. Es ist übrigens denkbar, dass sich das Gemälde einige Zeit in Privatbesitz herumgetrieben hat, um endlich wieder in die kaiserliche Galerie zurückgekauft zu werden. Mit dem Poussin, der auf der Auction Kaunitz erworben wurde, verhielt es sich ganz ähnlich.)

In die Hoser'sche Sammlung kamen aus Hoppe's Besitz vier Gemälde: Du Jardin: Landschaft mit Thieren; Molitor [11]): Das Hüttchen am Wege; Watteau: Maskerade; W. v. der Velde: Seestück. Hoser's Katalog nennt die Sammlung des »Staatskanzleirathes« von Hoppe ein »gewähltes Cabinet besonders von guten niederländischen Gemälden.«

1822

fand auch noch eine anonyme Auction (einer kleinen Wiener Sammlung) statt, die mit der Versteigerung der Jacob Bauer'schen aus Lemberg stammenden Sammlung verbunden wurde.

Vermuthlich hat 1822 am 6. März die zweite, längst angekündigte d'Allard'sche Auction stattgefunden (siehe oben).

1823

im März wurde die Sammlung Sinzendorf versteigert. Vergl. »Catalogue de la collection de tableaux delaissée par feu S. U. M. le Prince Prosp. de Sinzendorf . . . vente publique le [17. März] 1823 et jours suivans — Vienne obere Schenken-Strasse Nr. 58 au premier.« Dieser leidlich gearbeitete Katalog zählt 584 Nummern auf, die meist ältere Gemälde betreffen, aber auch die Namen J. Drechsler und Füger verzeichnen. Zwei G. Honthorst's und ein Johann Drechsler kamen nach Lützschena. (Vergl. den dortigen Katalog Nr. 110, 111 und 191).

---

[11]) Nagler's Lexicon nimmt von Hoppe's »Sammlung« Notiz z. B. im Artikel M. v. Molitor.

In der Sammlung Renieri findet man später mehrere Bilder aus ehemals Sinzendorf'schem Besitz: einen sogen. Correggio, einen Wouwermann, einen sogen. Lionardo, einen A. v. d. Velde, einen Zorgh. Bei W. Koller findet sich (1872) eine heilige Familie von Hemessen wieder. Ein C. du Bois kam an Puthon, dann an Hoser (Hoser's Katalog S. 27); ist also jetzt im Rudolfinum zu Prag.

1823

erfolgte dann auch die zweite Versteigerung aus der Caspar Braun'schen Sammlung. Vergl. »Choix de tableaux extraits et retenus de la nombreuse collection vendue après le décès de Mr. Gasp. Braun peintre de l'académie imper. et roy. de Vienne. État détaillé, raisonné et critique de ces tableaux par Joseph Grünling. Vienne de l'imprimerie d'Antoine Pichler 1823.« Caspar Braun war nach Hoser's Katalog (S. 194) »Maler und Gemäldehändler«. Ueber diesen Braun ist wenig in der Litteratur zu finden, die sich meist nur mit seinem Bruder Adam Braun, dem Maler und Gemälderestaurator, befasst. (Vergl. Hormayr's Archiv von 1823, 556.) Dieser Adam Braun ist es auch, den man im Belvedere zu Zeiten (so 1820) wegen Galerieangelegenheiten zu Rathe zog (nach den Acten, bei Engerth III, S. 323). Auch Adam Braun besass eine Galerie, die sich 1828 aufgelöst hat. S. unten.

Von Caspar Braun sagt der oben erwähnte Auctionskatalog im »Avis« Folgendes: »Gaspard Braun, peintre . . . né à Vienne en 1764, et mort le 17 mai 1816, connu par son commerce considérable en tableaux et célèbre ainsi que son frère Adam Braun par la perfection avec laquelle il a imité les tableaux de G. Douw et de G. Mieris, a délassé à sa veuve une nombreuse collection de tableaux. Mme Braun, avant de la mettre en vente publique (le 25 sept. 1816) s'empressa d'en retirer les plus précieux . . .« [12]). In dem mit einer für jene Tage seltenen Ausführlichkeit abgefassten Katalog werden Bilder von: van Balen, Bega, Bloemen, Boel, Both, Brand, C. Donck, Dusart . . . Ferg, Holbein u. s. w. verzeichnet.

Das im Katalog beschriebene Gemälde von G. Donck befindet sich gegenwärtig in der Czerningalerie zu Wien. Vor einiger Zeit habe ich von diesem Bilde im Repertorium (XII. S. 99 f.) ausführlich gehandelt. (Ueber Donck vergl. auch die Liggeren.)

Hoser hat aus der G. Braun'schen Galerie, wie oben erwähnt, drei Gemälde erworben: einen Molyn: Landschaft mit einem Hohlweg und Figuren, zwei Sigrists, Frauenschneider und Schnittwaarenhändler.

Viele Bilder kamen in die Sammlung Jäger.

1823

wurden in Wien auch mehrere alte Gemälde versteigert, die aus Malmaison stammten. Vergl. »Catalogue raisonné des tableaux provenant de la Galerie de Malmaison. Vienne 1823 de l'imprimerie de Charles Gerold.« Eine alte Schrift auf dem Exemplar bei Hirschler sagt: »dont vente publique le 8 avril au Mehlgrube«. 44 Gemälde werden mit dankenswerther Ausführlichkeit beschrie-

---

[12]) Vielleicht hatte man auch 1816 nicht für alle Bilder Käufer gefunden.

ben, und zwar drei Albani's, ein Guercino da Cento, ein B. Campi, ein Daniele Crespi, Carlo Dolci, eine etwas unter lebensgrosse Madonna von Domenico Ghirlandajo, zwei Lantaras, ein F. Lauri, ein Mengs, ein Navolone, ein männliches Bildniss, Halbfigur in Lebensgrösse, von Rembrandt, Jesus und Johannes als Kinder mit einem Lamm spielend in einer Landschaft von Rubens (Leinw. 6′ 5″ br., 4′ 6″ h.), eine heilige Familie von Andrea del Sarto, Tizian »La reine Mathilde« Halbfigur, lebensgross, eine Madonna mit Heiligen von Perugino, ein Rocco Marconi (Ehebrecherin vor Christo, überhöht, auf Leinwand), Tizian, büssende Magdalena etc.

1824

am 19. (oder 20.) Mai eine anonyme Auction in der Teinfaltstrasse 67. Vergl. »Catalogue d'une collection choisie de tableaux originaux . . . Vienne de l'imprimérie d'Antoine Strauss 1824.« Eine handschriftliche Bemerkung auf einem Exemplar, das ich benutzt habe, nennt den Namen des Besitzers: »von H. von Noé«. Auf einem anderen Exemplar steht der Name Zimmer. 122 Gemälde von alten Meistern werden kurz beschrieben.

1826

am 26. April wurde der Rest der Galerie des Grafen Moriz v. Fries versteigert, aus der schon früher sehr Vieles, vielleicht das Beste, verkauft worden war. Sehr beachtenswerth ist in dieser Beziehung eine lange Anmerkung in Hoser's Katalog (S. XXI.). Es werden dort neben Baron Speck-Sternburg, Fr. Gabet, Puthon und Hoser auch noch der Duc de Caraman und der Marquis of Londonderry genannt als solche, die grössere Partien aus der Galerie Fries an sich gebracht haben. Durch die Gemäldehändler Artaria in Mannheim und Noë in Paris seien viele Bilder in's Ausland gekommen »und der noch reichhaltige Rest ist zuletzt in Wien im Wege öffentlicher Versteigerung veräussert worden.« Dabei »hat sich freilich manches Bild, das nie ein wirklicher Bestandtheil der Fries'schen Sammlung war . . . eingeschlichen.« Der Auctionskatalog ist klein und ohne sonderliche Bedeutung. Vergl. »Verzeichniss der Oehlgemälde aus der Gemäldesammlung des H. Grafen Moritz v. Fries, welche den 26. April 1826 im Saale der Mehlgrube öffentlich versteigert werden. Das gedruckte Verzeichniss dieser Sammlung ist in der Kunst- und Musikalienhandlung des Matth. Artaria, Kohlmarkt Nr. 258 für 6 kr. zu haben. Wien gedruckt bey Carl Gerold.« Nur 69 Gemälde, meist von späten Italienern, werden verzeichnet. Von früheren Meistern findet man nur Nr. 9 M. Basaiti: Anbetung durch die Hirten, Nr. 33 Andrea del Sarto: einen hl. Johannes, Nr. 47 Cima da Conegliano: eine heilige Familie. Mehrere andere Bilder der Fries'schen Sammlung, so wie sie noch vor 1823 bestanden hatte, findet man in F. H. Böckh's »Wiens lebende Schriftsteller, Künstler etc. von 1821« und in desselben »Merkwürdigkeiten von Wien« (erschienen in Wien 1823) auf S. 301 ff. verzeichnet.

Zuverlässig haben ehemals auch jene Familienbildnisse wenn auch nicht der Galerie, so doch dem Bilderbestande des Fries'schen Hauses angehört, die man im Jahre 1880 auf der Wiener historischen Porträtausstellung kennen

lernen konnte. Es waren drei Aquarelle von Carl Agricola aus dem Jahre 1816 (Nr. 864—866), ein Bildniss von Lampi sen. (Nr. 528), eines von Angelica Kauffmann aus dem Jahre 1787 (Nr. 517), eines von F. P. Gérard (Nr. 456), eines von Joh. H. Wilh. Tischbein von 1801 (Nr. 764), und eines von Thomas Lawrence (Nr. 531).

Weiterhin verhilft uns eine Menge von späteren Katalogen dazu, uns vom Umfang der Fries'schen Galerie einen annähernd richtigen Begriff zu verschaffen. Nicht weniger als 35 Bilder kamen aus Fries'schem Besitz an Hoser, sind also jetzt in Prag wieder aufzufinden, und zwar: Bega: zärtliche Scene, P. v. Bloemen: Pferde am Futtertrog, und von demselben: zwei ausgespannte Ackergäule, de Bloot: Spielergesellschaft, J. v. Both, Gebirgslandschaft, Chr. Brand: Schloss Theben, Hilfg. Brand: Copie nach Ruisdael, Cignani: »idyllischer Gegenstand«, Dughet: Landschaft, Eckhout: Philemon und Baucis, Elsheimer: Landschaft, van Ess: eine Weintraube, Fyt: Fruchtstück, v. Gelder: Fruchtstück, Huysmann: Waldlandschaft, Millet: Landschaft, Molitor: Landschaft, van d. Neer: zwei Landschaften, Ostade: vier einzelne Figuren, Rembrandt: Vertumnus und Pomona, J. H. Roos: Thierstück, Sassoferrato: Madonna, Herm. Sachtleven: Landschaft, J. Steen: Katzenmusik, E. Stuwens: Blumenstück, Svaneveld: kleine Landschaft, Teniers jun.: zwei Sittenbildchen und eine kleine Landschaft, Jos. Vernet: Seesturm, Ph. Wouwermann: Pferde auf der Weide (nach Hoser's Katalog). Ich behalte mir vor, gelegentlich eines neuerlichen Besuches der Prager Galerie, die seit einigen Jahren im Gebäude des Rudolfinums eine würdige Stätte gefunden, bis heute aber noch keinen Katalog bekommen hat, diese Liste in kritischer Weise bezüglich der Benennungen zu prüfen [13]). Von den meisten der hier verzeichneten Bilder lässt sich mit Bestimmtheit sagen, dass sie von Hoser schon vor der Auction gekauft worden sind. Denn mit Ausnahme der Namen Poussin und Millet kommen aus der Hoser'schen Liste keine im Fries'schen Auctionskatalog wieder vor [14]). Viele Bilder aus der Galerie Fries sind von Agricola, Piringer und Rahl gestochen, von letzterem z. B. der J. Fr. Millet.

Hier sei auch daran erinnert, dass auch H. Burgkmair's Bildniss des Martin Schongauer, das seit Jahren in der Münchener Pinakothek bewahrt wird, aus der Galerie Fries stammt. (Vergl. Reber's Katalog der Münchener Pinakothek von 1885, Nr. 220.) Einige Bilder kamen nach Florenz.

19 Gemälde aus der Friesgalerie kamen nach Lützschena. Nach dem Speck-Sternburg'schen Katalog sind es folgende: Nr. 1: ein bezeichneter Fr. Francia von 1517, ein Salaino (Nr. 30), ein Dion. Calvaert (Nr. 45), ein Ligozzi (Nr. 73), ein V. Dyck (Nr. 52), ein Gemälde aus Raphael's Schule (Nr. 86), ein Jac. Jordaens (Nr. 57), ein Annibale Carracci (Nr. 57,

---

[13]) Ueber den Elsheimer und den Rembrandt vergl. Bode's »Studien« S. 296, 481, 574.

[14]) Einige der aufgezählten Gemälde wie z. B. der der Rembrandt, der Joh. H. Roos und der Jos. Vernet kamen nicht unmittelbar aus der Friesgalerie an Hoser.

radirt von Loos für den Katalog), ein Sassoferrato (Nr. 61), ein Turchi (Nr. 87), ein Philipp de Champagne (62, gestochen von Fendi für den Katalog), ein Parmegianin (66), ein sogen. Giorgione (67), ein Verrocchio (68), ein J. Livens (69), ein Joh. de Valdes (163), eine Copie nach Raphael (Nr. 166, Johanna von Arragonien). Zwei Gemälde, die ich vor ca. zwei Jahren beim Kunsthändler Hirschler in Wien gesehen habe (in dessen Privatsammlung), stammen nach Hirschler's Angabe auch aus der Galerie Fries. Es ist ein Polarfuchs von J. Weenix (aus dem Jahre 1694, bezeichnet und datirt rechts über dem Fasankopfe) und ein Gesellschaftsbild von D. Hals. Bezüglich des Weenix theilte mir Hirschler mit, dass darauf oben in der Mitte ehemals eine Taube gemalt war. Sie wurde bei Gelegenheit einer Restaurirung, deren Spuren man heute noch gewahr wird, entfernt.

Sieben Gemälde aus ehemals Fries'schem Besitz befinden sich gegenwärtig bei Hrn. Sectionsrath Dr. K. Lind in Wien (nach mündlicher Mittheilung des Genannten).

Vermuthlich stammen auch die alten Bilder, die noch heute im gräflich Fries'schen Schloss Czernahora in Mähren sind, aus der Wiener Galerie Fries.

Eine heilige Familie von Baroccio, sowie eine Geburt Christi von Perugino aus der Sammlung Fries taucht schon auf einer anonymen Wiener Auction des Jahres 1830 wieder auf [15]).

1840 findet man mehrere Gemälde, die früher bei Fries waren, im Puthon'schen Auctionskatalog verzeichnet: Canaletto »Le château de Milan« (kam laut handschriftlicher Eintragung an Festetics), ein Poussin »Le château fort sur la colline« (kam an Hoser, s. oben), B. v. d. Helst »Portrait«, A. v. d. Neer »La pèche au claire de lune« (kam an Hoser), Guido Reni »L'amour someillant« (kam laut handschriftlicher Eintragung an Mündler), Sachtleven »Le coucher du soleil«, Jos. Vernet »Tempète« (kam an Hoser), Rembrandt »Vertumne et Pomone«, »Provenant de la Galerie du comte Fries et cidevant au Cabinet du Duc de Choiseul« (kam an Hoser). Im Katalog der Auction Adamovics (1856) findet man bei einigen Gemälden als Provenienz die Sammlung Fries angegeben und zwar bei einer heiligen Familie von Basaiti, bei einem Gemälde von Fr. Francia (»eine heilige Familie; Jesus umarmt den Johannes«) bei einem »Feldlager« von v. d. Hoeck [16]) und bei einem Thierstück von J. H. Roos.

Gemälde, die aus der Sammlung Fries stammen, findet man auch im Auctionskatalog Renieri verzeichnet: Sassoferrato »Madonna«, Breklencamp »Doctor und alte Frau«, Uytenbroeck »Loth und seine Töchter«, Netscher »Opfer der Venus«, Mignon »Stillleben«.

---

[15]) Wie vorsichtig man übrigens bezüglich der Angaben von Fries'scher Provenienz sein muss, geht aus den angeführten Mittheilungen Hoser's hervor, der sagt, dass bei der Auction auch anderer Besitz unterschoben worden ist. (S. Katalog S. XXI.) Also schon damals dieser Kniff.

[16]) Nach einer handschriftlichen Eintragung im Katalog Fries kam der Hoeck (dort Heck geschrieben) um 600 fl. an Dietrichstein.

Im Auctionskatalog W. Koller (1872) findet man als Nr. 48 folgendes Gemälde mit der Provenienz Fries verzeichnet: Elzheimer, A., »Mondlandschaft«, »Ueberfall und Plünderung eines Wagens«, Holz, br. 12″, h. 8½″.

Noch 1886 auf der Auction der Sammlungen Artaria, Politzer und Sterne tauchten zwei Bilder auf, die ehedem bei Fries waren: Baroccio »Maria mit Christus und Johannes« (s. oben) und Guercino »hl. Sebastian«, endlich eine Madonna von Füger.

Ein Gemälde von Rubens: »Der alte Eremit und das junge Mädchen« wird als Bestandtheil der Fries'schen Galerie erwähnt von A. v. Perger in Berichte u. Mitth. des Wiener Alterthumsvereins VII. 117 (danach auch in C. v. Lützow's Belvederewerk, S. 18 f.). Dieses Gemälde scheint eine freie Wiederholung des Bildes im Belvedere gewesen zu sein.

Was es mit einem sogen. Dürer: »Tod der Maria«, einem Bild, das nach Heller's Dürer und nach Kugler's Handbuch bei Fries gewesen sein soll, für eine Bewandtniss hat, werde ich an anderer Stelle ausführlich besprechen. Thausing (Dürer 1. und 2. Auflage kannte es nicht). Bei Böckh (1821 und 1823) ist es verzeichnet. Nach Nagler's Lexicon (Artikel M. v. Molitor) besass Fries auch mehrere Gouachegemälde von Molitor.

Im Vorübergehen sei noch angedeutet, dass der Gründer der Sammlung offenbar Reichsgraf Johann von Fries war. Dessen Sohn Moriz, wie überhaupt das ganze Haus Fries war wegen seiner vielseitigen Kunstliebe weitbekannt [17]). Die Galerie bildete eigentlich nur einen Theil der grossen Kunstsammlungen, die alle bei Fries aufgehäuft waren. Kunstdrucke, Zeichnungen, Bücher u. s. w. wurden gesammelt. Das gute Dürerwerk bei Fries wird schon bei Jos. Heller (Dürer II. 2, S. 304) hervorgehoben. Dass die mehr als 22,000 Blatt Bildnisse (Kupferstiche und Handzeichnungen), die Lavater gesammelt hatte, an Fries gekommen waren, erfährt man aus dem Katalog der kaiserl. Familien-Fideicommissbibliothek zu Wien [18]), wo diese Bildnisse sich jetzt befinden.

Alle diese Kunstschätze kamen zum Theil noch vor dem Tode des Grafen Moriz (1825), zum Theil nach demselben zur Versteigerung.

Ich gedenke der Galerie Fries nach einigen Quellen, die hier nicht genannt wurden, eine eigene Studie zu widmen. *Dr. Theodor Frimmel.*

(Fortsetzung folgt.)

---

[17]) Vergl. u. A. Pückler-Muskau's Reisetagebücher S. 42, und Goethe in der Cotta'schen Gesammtausgabe XXVI, S. 3.

[18]) Vergl. M. A. v. Becker, Die Sammlungen der vereinten Familien- und Privatbibliothek S. M. des Kaisers. Wien 1873, Vorrede.

Leipzig. Museum. Die Ausstellung älterer Meister aus sächsischem Privatbesitz.

Die in den Wochen des October- und Novembermonats 1889 von Seiten des Kunstvereins der Stadt Leipzig in den Räumen des dortigen Museums veranstaltete Ausstellung von Gemälden älterer Meister aus sächsischem Privatbesitz stellte sich als eine wohlgelungene Gegenleistung zu der im Herbste 1886 in Düsseldorf unternommenen gleichartigen Ausstellung aus rheinischen und westphälischen Privatsammlungen dar. Wenngleich nicht ganz so gross wie diese — die Düsseldorfer Ausstellung zählte von 47 Besitzern 378, die Leipziger von 32 Besitzern 277 Gemälde —, wies die letztere doch ungefähr 80 bis 100 ältere Meisterwerke auf, deren Betrachtung für jeden Kenner und Kunstliebhaber aus mehr als einem Grunde anziehend war.

Als Perle ersten Ranges erschien ohne Frage das Dürer-Bildniss vom Jahre 1493, welches Herrn Felix in Leipzig gehört und durch Stiche und Photographien bereits allgemein bekannt geworden ist. Ein unwiderstehlicher Zauber ruht in diesem farbenfeinen Meisterwerk, das uns nach Form und Inhalt so Vieles zu sagen hat. Ernst, fest, ehrlich und offen: so tritt der junge Mann in die Welt und das Leben, nicht ängstlich und verzagt, sondern sicher und muthig. Er weiss, dass er eine in unablässigem Ringen nach Wahrheit gereifte Kunst willig und demüthig zu bieten bereit ist, eine Kunst, welche auch fernerhin das, was ihm als das Höchste und Richtigste erscheint, unausgesetzt zu erstreben bemüht sein wird. Was ihm aber Welt und Menschen für dieses mit reinem Sinne dargebrachte Opfer seiner Seele und Hände wiedergeben werden, das erwartet er mit Ergebung in Gottes Willen. Diese Stimmung ist es, welche den Beschauer erfasst, und zu diesem mit grösster Innerlichkeit im Bilde niedergelegten Inhalt passt der hinzugefügte Spruch: »My sach die gat, Als es oben schtat«.

Ob Thausing, der es bei aller Anerkennung über sich bringt, von einem jugendlichen »Stutzer« zu reden, Recht hat, wenn er dem blaublühenden Eryngium in Dürer's Hand insoweit die Hauptbedeutung beilegt, als damit zu zeigen beabsichtigt sei, dass der schöngeschmückte junge Mann auf Freiersfüssen einhergehe, müssen wir dahingestellt sein lassen. Nach unserer Meinung gibt es keinen Anlass zu dieser Annahme, sobald wir den Standpunkt jener Zeiten im Allgemeinen und den unseres Dürer, soweit er sich selber über seine Heirathsangelegenheit vernehmen lässt, im Besonderen in Erwägung ziehen. Einem Manne wie Dürer stand ebenso wie später dem Rembrandt, wenn er sich selbst malte, der Gedanke an die im Bilde niederzulegende Kunst viel höher als der Gedanke an sich selbst. Mit dem Ausdruck »My sach« meint er nichts Anderes als seine geliebte Kunst, auf welche auch in diesem herrlichen Jugendbilde alle seine Absichten gerichtet sind. Sie ist es, welche er der Gnade des Himmels empfiehlt; von einem verliebten Freier ist im Antlitz nichts zu lesen, und das Eryngium hat wahrscheinlich keinen anderen Zweck als den, welchen die Nelken auf dem bekannten Bilde des Jan van Eyck in der Berliner Galerie und die verschiedenen Blumen auf zahlreichen andern

Männerbildnissen des 15. und 16. Jahrhunderts haben, nämlich den, zur Erhöhung des Farbenreizes zu dienen.

Unsere Freude über Dürer würde noch grösser gewesen sein, wenn es dem verdienten Leipziger Comité gelungen wäre, auch den »Salvator mundi« des Herrn Felix für die Ausstellung zu erlangen. Wir wissen nicht, warum es nicht möglich war. Man sagte uns, dass Herr Felix in Chicago weile, und bei dieser Gelegenheit erfuhren wir denn auch, dass die beiden Dürer-Bilder über den Ocean nach Amerika wandern sollen.

Es braucht nicht ausführlich hervorgehoben zu werden, dass es Tausenden eine Genugthuung sein würde, wenn es gelänge, diese beiden Werke für Deutschland zu erhalten, und wir wünschen lebhaft, dass, wenn die hier niedergeschriebenen Zeilen zum Druck gelangt sein werden, es keine Sorge um jene mehr geben möge. Herr Felix selbst wird es gewiss nicht übel nehmen, wenn wir seine beiden Gemälde als Werke bezeichnen, welche für alle diejenigen unseres Volkes, denen der grosse Meister kein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch ist, einen so hohen Werth besitzen, dass es angezeigt erscheint, sie sobald wie möglich dem unausbleiblichen, viele Gefahren in sich schliessenden Wechsel des Privatbesitzes zu entrücken. Ja, wir gehen so weit, zu sagen, dass der, welcher sich entschliesst, solche Werke — für was für einen Preis, ist gleichgültig — an eine öffentliche Galerie und damit an sein ganzes Volk abzutreten, sich ein nicht genug anzuerkennendes Verdienst um letzteres erwirbt.

Ausser dem Gemälde von Dürer bot die Ausstellung noch einige andere interessante Werke älterer Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, wie die von einem Stifter verehrte kleine Madonna des Herrn Felix, für welche der Name des Jan van Eyck im Kataloge mit einem Fragezeichen gesetzt und der des Hugo van der Goes gewiss nicht zu hoch gegriffen ist, die Madonna des Jan Mostaert, die Kreuzigungsscenen von Hans Leonhard Schäuffelin und Lucas Cranach d. A. im Besitz des Herrn Demiani; endlich auch die dem Herrn Dr. Hark gehörenden »sieben Lebensalter« des Hans Baldung Grien, während bei einigen anderen Gemälden die Namen eines Gerard van Meiren, Memling und Patinir entweder gänzlich hätten schwinden oder nur als unerreichte Vorbilder schwacher Nachahmer genannt werden sollen. Allein, es ist herkömmlich, liebenswürdige Besitzer von Privatgalerien mit dem Messer der Kritik nicht allzu scharf zu verwunden, und so verstehen wir es, wenn die Verfasser des Katalogs bei ihren Bestimmungen hie und da mehr Nachsicht übten, als sie geübt haben würden, wenn sie es mit einer öffentlichen Galerie zu thun gehabt hätten.

Indessen, wo es darauf ankommt, bei einem wirklich werthvollen, aber unrichtig bestimmten Original den richtigen Urheber zu nennen, da pflegen derartige Rücksichten weniger zu walten. Die Herren Besitzer der Bilder werden es denn auch gewiss nicht übel nehmen, wenn im Folgenden einige Berichtigungen geboten werden, über welche mehrere auf Verabredung zusammengekommene Kenner und Kunstforscher mit einander einverstanden waren. Letztere hoffen, dass es sich erstere nicht werden verdriessen lassen,

gewissenhafte Vergleichungen in anderen Sammlungen anzustellen, und dass sie dann zu denselben Ueberzeugungen gelangen werden. So ist z. B. Nr. 35 kein Jan van de Capelle, sondern ein charakteristischer Ludolf Bakhuisen aus dessen früherer Zeit; Nr. 45 kein Aelbert Cuyp, sondern ein Werk des jüngeren und sehr viel geringeren Jacob van Stry, wie es denn auch in der Galerie zu Lützschena zwei Bilder gibt (Kat.-Nr. 160, 172), welche den Namen des letzteren und nicht den des ersteren verdienen; Nr. 64 kein J. C. Droochsloot, sondern die noch öfter vorkommende Wiederholung eines mit dem Monogramm PVB gezeichneten holländischen Bildes der Schweriner Galerie, dessen Urheber bisher nicht zu bestimmen war; Nr. 148 kein Jan Miense Molenaer, sondern ein im Stil der Utrechter Caravaggisten gemalter zweifelloser Jan Steen (es gibt von Jan Steen mehrere Bilder dieser Richtung, nach welcher er kunstgeschichtlich noch nicht ausreichend gewürdigt ist); Nr. 160 kein Original, sondern eine moderne Nachbildung des Aart van der Neer; Nr. 183 kein Porcellis, sondern ein gut bezeichneter charakteristischer Jan Peeters; Nr. 214 kein Herman Saftleven, sondern ein nach Louis Chalon copirter oder doch ganz in dessen Art ausgeführter, richtig bezeichneter Alexander Thiele; Nr. 247 kein Jan van de Velde, sondern der in Düsseldorf 1886 zweimal (Kat.-Nr. 162 und 163) gesehene, dann in Schwerin zweimal aufgefundene und auch in Leipzig zweimal (einmal in der Ausstellung unter Nr. 247 und einmal in der Thieme'schen Stiftung im Museum unter Nr. 27) vorhandene Meister J. O. C., über welchem vorläufig noch ein Dunkel schwebt, wenngleich schon Namen dafür vorgeschlagen sind; Nr. 251 kein Jan Vernet, sondern ein Dietricy gewöhnlichster Art; Nr. 262 gewiss kein Waterloo, sondern wahrscheinlich ein Denys Verburg; Nr. 271 kein Jan Wouwerman, sondern der bekannte Münchener und Meininger (dort ebenfalls Waterloo geheissene) Vermeer, der aber weder einer der bekannten Haarlemer Maler noch auch vielleicht der Delfter Vermeer ist, für den man ihn jüngst auf Grund seiner Handschrift hat ausgeben wollen.

Auch darüber herrschte Uebereinstimmung, dass von den nachfolgenden Bildern der Thieme'schen Stiftung, welche bei dieser Gelegenheit fast als eine Abtheilung der Ausstellung angesehen wurde, Nr. 13 kein Jan van Goijen sei, sondern ein François Knibbergen; Nr. 14 ebenfalls kein Jan van Goijen, sondern ein Wouter Knijff; Nr. 26 ein Jean Louis de Marne; Nr. 28 ein Klaes Molenaer; Nr. 29 ein Jan Schoeff; Nr. 36 ein anderer Vermeer als der im Katalog genannte; weder Nr. 48 noch Nr. 49 ein Original von Jan Steen; Nr. 50 sicher ein David Teniers d. J. aus dessen spätester Zeit, in welcher er von seiner früheren Höhe gewaltig heruntergesunken erscheint; Nr. 62 kein J. B. Weenix, sondern ein Thomas Wyck, und Nr. 64 nur eine Copie, kein Original von Philips Wouwerman.

Einzelne Fragen blieben unerledigt. Aber zum Ersatz für die fehlende befriedigende Lösung gab es einen lebhaften und anregenden Austausch. Alle, welche wissenschaftliche Kataloge herzustellen haben, also Galeriedirectoren, die veranlasst sind, bei dem Studium der Kunstgeschichte in den Entwickelungsgang eines Meisters einzudringen und die Eigenthümlichkeiten seiner

künstlerischen Handschrift so sicher wie möglich festzustellen, um auf diese Art für die ihnen zur Pflicht gemachte Bilderkritik eine möglichst breite Grundlage zu gewinnen; Liebhaber und Sammler, welche auf einem Gebiet, das sie sich selber gewählt und begrenzt haben, dieselben Interessen wie die Museumsdirectoren verfolgen und dabei soviel Kenntnisse zu gewinnen suchen, dass sie bei weiteren Ankäufen nicht getäuscht werden; endlich Kunsthändler, welche sich hörend und horchend herandrängen, um die besonderen Neigungen der Liebhaber zu ergründen und sich mit dem, was sie zur Zeit auf Lager haben, zu empfehlen: diese drei Arten kunstbeflissener Menschen sind es, welche bei Ausstellungen aus Privatbesitz niemals fehlen. Universitätsprofessoren der Kunstgeschichte werden, wie es uns wenigstens vorkommt, bei solchen Gelegenheiten weniger oft gesehen. Hat dies darin seinen Grund, dass auf Ausstellungen aus Privatbesitz allzuviel Sterne dritten bis siebenten Ranges erscheinen und dass diese dem, welcher die Kunstgeschichte in Vorträgen und Büchern vorzugsweise von welt- und culturgeschichtlichen Gesichtspunkten behandelt, im Ganzen weniger schlaflose Nächte bereiten als einem von Bilderkritik Tag aus Tag ein geplagten Galeriedirector? Vielleicht, und gewiss nicht ohne Grund. Denn für vergessene und verschollene Grössen der eben bezeichneten Rangstufen, auf die es eigentlich nicht mehr viel ankommt, sind Ausstellungen von der Art der Leipziger nicht selten höchst ergiebige Ausgrabungsfelder. So hörte man u. a. an den Wänden der Säle häufig den Widerhall eines Namens, welcher, ausser in Schweden, in der Welt nicht viel vorkommt, in Leipzig aber nicht weniger als viermal zur Sprache kam, nämlich bei Nr. 126 der Ausstellung, bei den Nummern 14 und 33 der Thieme'schen Stiftung und bei Nr. 552 der Galerie des Leipziger Museums. Es ist Wouter Knijff, ein noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts thätiger Maler aus der Schule des Jan van Goijen, aber viel trockener in der Technik und sehr viel weniger geistvoll in der Darstellung als sein Meister. Im Ganzen freilich überwogen in Leipzig wirklich gute und interessante Werke das geringere Gelichter der niederländischen Schule in erfreulichem Grade.

Als bedeutendste sächsische Privatsammlungen stellten sich die der Herren Dr. Schubart in Dresden und Generalconsul Thieme in Leipzig dar [1]). Diesen beiden höchst leistungsfähigen und mit feinem Geschmacke ihre Wahl treffenden Sammlern eifert Herr Otto Gottschald in Leipzig mit gutem Erfolge nach. Heutzutage lohnt es immer noch, Niederländer zu sammeln, und der Eifer in dieser Richtung ist ziemlich allgemein. Es gibt ja aber auch keine ältere Malerschule, welche sich so sehr mit unserem modernen Sinn und Wesen berührt wie die holländische. Abgesehen davon, dass die holländische Kunst für ihre Darstellungen keine Stufe des Lebens verschmäht und den unscheinbarsten Dingen einen Werth verliehen hat, den sie im kleinbürgerlichen Leben thatsächlich oft für den Einzelnen und für Viele besitzen, hat sie auch noch einen anderen charakteristischen Zug, welcher sie von der

---

[1]) Die grosse Galerie zu Lützschena war, weil sie schon einmal in Leipzig ausgestellt gewesen, diesmal ferne geblieben.

Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts fundamental unterscheidet und zugleich zu den realistischen Anschauungen der Neuzeit passt. Die alten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts malten Haut und Haar, Sammet und Seide, Gold und Silber, Schmuck und Blumen so, wie sie wussten, dass die Dinge waren, wenn sie sie unmittelbar vor sich hatten und auf alle ihre körperlichen Eigenschaften hin studirten. Sie malten sie aus der Fülle ihres Wissens heraus und suchten demgemäss mittels feinster und sorglichster Behandlung alles Einzelnen bei der Darstellung des Lebendigen beinahe Gott dem Schöpfer, und bei der Darstellung der Erzeugnisse der menschlichen Hand wenigstens dem Wirker, Weber und Färber, dem Gold- und Silberschmied, ja jedem Meister des Handwerks gleichzukommen. Bei dieser, allen Haupt- und Nebensachen im Bilde in gleicher Weise gehorsam und unermüdlich dienenden, oft geradezu rührenden Sorgfalt brachten sie es zu einer wahrhaft erstaunlichen Feinheit und Gediegenheit der Technik und waren, indem sie auch auf Pracht und Herrlichkeit sannen, zugleich mit Erfolg bemüht, es an Zusammenklang und Schönheit der Farben nicht fehlen zu lassen. Daher sind sie heute, nach Hunderten von Jahren, immer noch im Stande, uns durch diese ihre grossartigen Eigenschaften unsäglich zu entzücken und mit frohem Dank zu erfüllen. Dass aber die Malerkunst auch noch andere Wege zu gehen vermöge und in ihrer neuen Art gleichfalls Recht behalte, haben die grossen Meister des 17. Jahrhunderts, unter diesen besonders die Holländer, dadurch darzuthun gewusst, dass sie im klar erkannten Gegensatz zu ihren Vorgängern den Trieb auf die Darstellung der Erscheinung des Gegenstandes in Licht und Luft zur Hauptsache machten. Haut und Haar, Sammet und Seide, Gold und Silber, Schmuck und Blumen und was sonst noch werden vom Maler nicht mehr gemalt, wie er weiss, dass sie sind, sondern so, wie sie ihm in der Luft, in welcher sie sich befinden, und in dem Lichte, von welchem sie beleuchtet werden, erscheinen. Bei der Erfüllung dieser Bedingungen verschwindet ganz von selbst die gleichmässige zeichnerische und malerische Durchbildung alles Details, denn in den allerdunkelsten, jeder Beleuchtung baaren, wie in den allerhellsten, direct vom Lichtstrahl getroffenen Theilen sind Formen und Farben, die nur auf den dazwischen liegenden Mittelstufen in die Erscheinung treten und hier unter der Wirkung des von der Umgebung ausgehenden Reflexlichtes die grösste Mannigfaltigkeit entwickeln, gar nicht mehr zu erkennen. Sie widerstreben dort geradezu jeder handwerksmässigen Durchführung in der Darstellung. Der Maler der Erscheinung braucht sich daher an solchen Stellen auch nicht mit peinlicher Darstellung dessen zu plagen, wovon er zwar weiss, dass es auch da vorhanden ist, wo das Licht blitzt oder die Dunkelheit Alles verhüllt, was aber sein und jedes Anderen Auge in dem gegebenen und gewählten Augenblicke nicht zu sehen vermag. So tritt denn bei solcher Prüfung und Erkenntniss zuletzt die vollendete Darstellung des malerischen Scheines an die Stelle der Darstellung des als körperlich vorhanden Gewussten, und damit vollzieht sich ganz von selbst eine Veränderung im Schwerpunkte der künstlerischen Studien und zugleich eine Veränderung im Begriff des Malerischen. Eine nach den Gesetzen des malerischen Scheins

ausgeführte Landschaft wird dem Auge, welches nach eben denselben Gesetzen sehen gelernt hat, malerisch erscheinen, auch wenn sie, den Bedingungen des Lichtes und der Luft gemäss, unter denen sie gesehen und auf die Leinwand gebracht wurde, ganz in Grau getaucht werden musste. Der malerische Schein ist zugleich der Vater des Stimmungsbildes, denn der Künstler, welcher ersterem im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten nachgeht, wird ganz von selbst dahin kommen, die verschiedenste Stimmung der Naturwelt in seinen Werken wiederzugeben. So geschah es den an der Spitze der Malerheerscharen stehenden Meistern des 17. Jahrhunderts, so will es wieder unsere Gegenwart, und darum behagen unsern Künstlern und Sammlern mehr denn je die Niederländer, welche allemal dann die höchste Potenz des Malerischen erreichen, wenn sie ihrem Sinn für schöne und reiche Farbenaccorde dadurch Geltung verschaffen, dass sie die Pracht der von ihnen gesuchten und gefundenen Localtöne durch den Licht- und Luftschleier hindurch, womit directes und reflectirendes Licht die zu malende Darstellung umspielen, an geeigneten Stellen des Bildes in ungebrochener Kraft zum Durchbruch gelangen lassen. Die Wirkung der besten Werke eines Rembrandt, Carel und Bernaert Fabritius, des Delfter Vermeer, Adriaan Brouwer, Adriaan van Ostade, Jan Davidsze de Heem u. a. m. beruht auf der Erfüllung dieser Bedingungen, auf welche wir weiter unten bei einem Hauptwerk der Ausstellung zurückkommen werden, wie denn überhaupt die Leipziger Ausstellung nach dieser Richtung hin sehr viel Schönes bot.

Unter den Gemälden des Herrn Generalconsuls Thieme, welcher sich um das Leipziger Museum durch die schon genannte, ungefähr 70 gute niederländische Bilder umfassende, seinen Namen führende Stiftung in hohem Grade verdient gemacht hat, heben wir besonders hervor die Nummern 4, 21, 35, 36, 44, 66, 70, 73, 86, 123, 130, 139, 146, 147, 154, 188, 200, 215, 240, 248 und 252. Es sind Werke von Avercamp, Hiob Berckheyde, Ludolf Bakhuisen, Pieter Codde, A. Cuyp, Hendrik Dubbels, Dusart, Everdingen, Jan van Goijen, Simon Kick, Jan Lievens, J. v. d. Meer d. A., Klaas Molenaer, Jan Miense Molenaer, E. Murant, Rembrandt, Jacob Ruisdael, Herman Saftleven, Terborch, Willem van de Velde und Verspronck. Von diesen Bildern lohnte das figurenreiche »Urtheil« des Pieter Codde allein schon eine Reise nach Leipzig. Es ist ein lebensvolles, mit höchster Gediegenheit ausgeführtes Werk, dem Meister so gelungen wie kaum eines seiner anderen; es ist ein Bild, welches den, der es gesehen, nicht wieder loslässt und dem Ruhm des Urhebers mehr als eine Elle hinzufügt, ungefähr so, wie es 1886 auf der Düsseldorfer Ausstellung mit dem im Besitz des Fürsten Salm-Salm-Anholt sich befindenden Bilde des Rembrandt der Fall war, in welchem der Meister aus der bekannten, von Vielen oft langweilig genug behandelten Geschichte der Callisto eine so lebensprühende Scene voll tollsten Humors geschaffen hat, wie weder vor noch nach ihm Jemand dazu im Stande gewesen ist. Von besonderem Interesse ist auch der Miense Molenaer vom Jahre 1636 als charakteristisches Bild seiner früheren Periode, in welcher er ganz in den Schuhen der Frans Hals'schen Schule steckt, langgestreckte Figuren liebt

und von der selbständigeren Kunstweise seiner späteren Zeit, welche am bekanntesten ist, noch nichts erkennen lässt. Sein Entwicklungsgang scheint dem des viel umstrittenen Utrechter Jacob Duck zu gleichen, dessen früherer Zeit ohne Zweifel die seinen Namen tragenden Bilder mit langen Figuren zuzuschreiben sind, während seiner späteren Zeit jene anderen Bilder angehören, in denen er natürlichere Proportionen sehen lässt. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gab es noch viele Meister, welche lange Figuren liebten (ich erinnere nur an Jan Olis), Figuren von solcher Länge, wie man sie sonst eigentlich nur bei einer Reihe italienisirender Antwerpener Meister am Ende des 16. Jahrhunderts kennt. Diese Unterschiede in der Länge der Figuren auf gleichnamigen Gemälden sind somit kein Grund, aus einem Namen zwei und mehr Meister zu construiren, wie es dem Jacob Duck und auch dem Jan Miense Molenaer oder — was dasselbe sagt — dem Braunschweiger Rolenaer (!) geschehen ist, und was hoffentlich nicht wieder vorkommen wird.

Ein besonders schönes Stillleben der Thieme'schen Sammlung ist das unter Nr. 188 als »Rembrandtist« aufgeführte Bild. Wer Neigung hat, es dem Rembrandt selber, und zwar der Zeit zwischen 1627 und 1630, zuzuschreiben, mag Recht haben: es ist ein ganz vortreffliches Bild von jener eigenartigen Technik, welche aus Werken des Meisters, die dieser Zeit angehören, bekannt ist. Endlich muss auch noch das merkwürdige Bild des Herman Saftleven (Nr. 215) hervorgehoben werden, welches als Gegenstück zu dem Bilde des Herrn Gottschald (Nr. 216) erscheint und gleich diesem mit dem unzweifelhaft echten Monogramm des Meisters versehen ist. In beiden Bildern ist Saftleven der unverkennbare Schüler des Jan van Goijen, als welcher er in der Kunstgeschichte aufgeführt wird. Aber beide Bilder sind unseres Wissens bis jetzt die einzigen, in denen er von dieser Schülerschaft Zeugniss ablegt. Offenbar hat ihm die Weise seines Meisters nicht lange behagt, sie wird seiner im Ganzen etwas philiströs angelegten Seele zu salopp erschienen sein. Ganz anders offenbart sich denn auch der immerhin sehr befähigte Künstler in seinen figurenreichen Innenansichten von Bauernhäusern, deren man einige kennt, wiederum anders in seinen Waldlandschaften und zuletzt ganz eigenartig in den zahlreichen, theilweise sehr duftigen Rheinlandschaften seiner späteren Zeit, von denen sich die letzten, den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts angehörenden und bereits eine Greisenhand verrathenden Beispiele in der grossen Galerie zu Pommersfelden bei Bamberg befinden.

Als eine mit ganz hervorragendem Geschmack ausgewählte Gruppe niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts tritt uns ferner die im Ganzen 22 Nummern umfassende kleine Abtheilung entgegen, welche Herr Dr. Martin Schubart in Dresden aus seiner den Kennern und Kunstforschern hinlänglich bekannten ausgezeichneten Sammlung zur Ausstellung beigesteuert hat. Wir nennen eine farbenschöne Landschaft Berchem's (Nr. 14); ein den feinsten Bildnissen des Miereveld gleichkommendes, mit 1639 datirtes Werk des Jacob Delff (1619—1666), statt dessen irrtümlicherweise der Vater Willem Jacobsz. Delff, welcher im Frühjahr 1638 starb, im Katalog als Urheber genannt wird (Nr. 47); die »Haushälterin« des Gerard Dou, ein in hellen Farben strahlendes

Bildchen von fesselndster Wirkung, wie wir sonst kaum dergleichen von Dou kennen, so dass es am Ende noch fraglich ist, ob wir hier seinen Namen beibehalten dürfen (Nr. 61); eine ganz in der Art des Codde gemalte »maskirte Gesellschaft« von Willem Duyster (Nr. 72); ein in braungelben Tönen gemaltes Stillleben von Jan Davidsz. de Heem vom Jahre 1624, welches die holländische Herkunft des später ganz zur Technik der vlämischen Maler in Antwerpen übergehenden Meisters erweist (Nr. 103); die »Wassermühlen« von Meindert Hobbema (Nr. 107); die Lautenspielerin des Pieter de Hooch (Nr. 118); eine frühe Mondscheinlandschaft des Aart van der Neer (Nr. 159); Landschaften von Jacob van Ruisdael (Nr. 197) und Salomon van Ruijdael (Nr. 209); eine Kneipscene von Jan Steen (Nr. 232); einen in feinen kühlen Tönen gemalten Stallraum von David Teniers d. J., in welchem ein aus den verschiedensten Gegenständen gebildetes Stillleben die Hauptsache ist (Nr. 237); das in mehreren grösseren und kleineren Originalbildern verwerthete bekannte Fährboot des Adriaan van de Velde (Nr. 245) vom Jahre 1656; und nicht zuletzt das herrliche Bild des Rubens: »Diana mit ihren Nymphen« (Nr. 196). Dies Werk, welches uns lebhaft an einige der berückend schönen Bilder des Meisters in der Nationalgalerie in London erinnerte und gleich dem berühmten Paris-Urtheil daselbst in der Masshaltung mit blühenden Leibesformen, sowie in der Tiefe, Sattheit und Schönheit der Farben in unzweifelhafter Weise den Einfluss des grossen Venetianers verrieth, ist ganz dazu geeignet, diejenigen, die sich leicht durch ein Uebergewicht des vlämischen Charakters in anderen Werken von ihm abstossen lassen, zu diesem gewaltigen Meister zu bekehren. Es ist eine seltene Anmuth in dem Bilde, ganz so wie in dem genannten Londoner und in anderen verwandten Werken, deren Zahl in der ungeheuren Fülle seiner Werke leider die kleinere ist.

Unter den Gottschald'schen Gemälden dürfen hervorgehoben werden ein gutes Winterbild von Hendrik Avercamp (Nr. 6), ein kleines Seebild von Jacob Bellevois (Nr. 13), eine Pferdemarktsscene von dem Antwerpener Maler Simon van Douw (Nr. 62), eine norwegische Gebirgslandschaft von Allart van Everdingen (Nr. 74), ein Mondscheinbild von Aart van der Neer (Nr. 157), Cavaliere von Jan Olis (Nr. 173), eine Heerde von S. van Ruijsdael (Nr. 211), die schon genannte, ganz in der Art des Jan van Goijen gemalte »Hütte am Fluss« von Herman Saftleven (Nr. 216), der »schlafende Bauer« von H. M. Sorgh (Nr. 225), der »Geograph« von Jacobus van Spreeuwen (Nr. 230), und endlich das »Mädchen am Fenster« von Dominicus van Tol (Nr. 243).

Zuletzt dürfen nicht unerwähnt bleiben zwei ausserordentlich gute kleine Bildnisse des H. M. Sorgh im Besitz des Herrn Eduard Brockhaus (Nr. 226 und 227), ein Eisvergnügen von H. Avercamp (Nr. 5) und Cavaliere von Jan Olis (Nr. 172) im Besitz des Herrn Rudolf Brockhaus, eine Flusslandschaft von Jan van Goijen (Nr. 88) und eine Strandlandschaft mit Fischern und Bauern von Salomon van Ruijsdael (Nr. 212) im Besitz des Herrn Ferdinand Flinsch, ein Jean le Duc (Nr. 68) des Herrn Geheim. Kammerrath Dr. Lampe, ein S. van der Does (Nr. 59) des Herrn Julius Zöllner, sowie zuletzt ein Gerrit Berckheyde (Nr. 20), Aart van der Neer (Nr. 156) und ein Rembrandt (Nr. 186)

des Herrn Graf Luckner auf Altfranken. Das zuletzt genannte Gemälde Rembrandt's ist ein werthvoller Zuwachs zu den Verzeichnissen der Werke dieses Meisters, in denen es bis jetzt nicht figurirt hat. Es ist eins der schönsten Bilder aus dem Jahre 1635, in welchen Rembrandt das Problem des in enger Begrenzung einfallenden Lichtes bereits mit grosser Meisterschaft handhabt. Auch entfaltet er darin eine durch reiche Kleidung und schönen Schmuck bedingte Fülle prachtvollster Farbenaccorde. Letztere treten in den beleuchteten Theilen des Bildes mit nahezu ungebrochener Kraft auf, in den helldunklen Theilen aber verklingen sie schimmernd und spielend innerhalb eines bräunlichen warmen Haupttones, durch welchen das Ganze zusammengehalten wird und zu einheitlicher Wirkung gelangt. Als Bildniss eines blondhaarigen Mädchens reiht sich das Gemälde einer Zahl anderer ähnlicher Werke von zauberhafter Wirkung an, welche grösstentheils in der Zeit seiner Verheirathung entstanden, als ihm das höchste Lebensglück beschieden war. Es sind alle mit einander Frohsinn und Freude athmende Werke, welche von diesem Glück des Künstlers Zeugniss geben. Das genannte Bild hat einen grünlich-dunklen Hintergrund. Volles Sonnenlicht trifft den jugendlichen Kopf von links her, welchen eine bräunliche Sammetmütze mit hoher Straussenfeder theilweise bedeckt. In den Ohren Perlengehänge, auf dem bläulich-schwarzen Sammetmäntelchen ein persischer Shawl und darüber eine Perlenkette, die Hände in wildledernen Handschuhen: so stellt sich uns die nach links gewendete und mit dem rechten Arm auf eine Stuhllehne sich stützende Gestalt in grünlichgrauem Kleide als stehende Halbfigur vor: nach Dürer's Selbstbildniss und dem Dianenbilde von Rubens unbedingt das dritte Hauptwerk, welches die hochinteressante Leipziger Ausstellung aufzuweisen hatte.

Die den Kennern und Kunstfreunden längst bekannte berühmte freiherrlich Speck von Sternburg'sche Gemäldegalerie in dem nahe bei Leipzig gelegenen Lützschena war, da sie schon früher einmal in den Räumen des Museums ausgestellt war, für diesmal der Ausstellung, wie bereits bemerkt wurde, ferne geblieben. Ein Ausflug, den wir nach Lützschena unternahmen, gewährte aufs Neue reichen Genuss. Der gegenwärtige Besitzer gestattet den Eintritt zu seiner gut beleuchteten Sammlung mit grösster und dankenswerthester Liberalität. Holländische Meister des 17. Jahrhunderts überwiegen auch hier weitaus unter ungefähr 300 Gemälden. Es sind darunter viele Meisterwerke; ein trefflich gedruckter Katalog wird in freundlichster Weise zur Verfügung gestellt. Der Verfasser des vorstehenden Berichtes aber unterlässt für diesmal eine Besprechung der Gemälde, die er theilweise schon bei anderen Gelegenheiten gewürdigt hat. Derselbe will nur bemerken, dass er in einem Zimmer, welches er bei seinem ersten Besuche zufällig nicht betrat, neben zwei herrlichen Porträtfiguren des Gerard Terborch (Nr. 114 und 115) auf ein zweifelloses charakteristisches Stillleben des im Ganzen selten vorkommenden Meisters Pieter de Ring stiess, dessen echte Signatur (ein sich vordrängender Ring mit einem Stein) über der später aufgesetzten falschen Inschrift mit dem Namen des Jan Davidsze de Heem übersehen worden ist (Nr. 210).

Friedrich Schlie.

Cassel. Galerie.

Habent sua fata libelli; auch Kunstwerke würden merkwürdige Geschichten erzählen können, wenn sie reden könnten; besonders merkwürdig ist die Geschichte einer Altartafel von Matthäus Grünewald, welche bis vor kurzer Zeit in der Casseler Galerie hing. Deutsche Malerschulen sind daselbst nur spärlich vertreten, das Haupt- und Prachtstück war die Altartafel mit dem gekreuzigten Christus, links Maria, rechts Johannes. Die Rückseite stellte die Kreuzschleppung vor; sie war ursprünglich auf demselben Brett wie die Kreuzigung gemalt, die Tafel ist in Cassel, der bequemeren Aufstellung wegen, durchgesägt worden. Der grossartige Realismus dieses seltenen Meisters, seine wunderbare Kraft der Farbe ist auf diesen Gemälden von allen Freunden ernster Kunst bewundert worden. Leider ist dies herrliche Werk unserer Galerie wieder entzogen und zwar unter Umständen, welche werth sind, erzählt zu werden. Die Altartafel war ursprünglich bestimmt, die Pfarrkirche in Tauberbischofsheim zu zieren und hat Jahrhunderte lang ihren Platz in Ehren ausgefüllt, bis sie durch allmählichen Verfall und schlechte Behandlung so entstellt worden war, dass sie bei einer Renovirung der Kirche aus derselben entfernt wurde. Jahre lang stand sie vergessen im Laden eines Photographen zu Tauberbischofsheim, welcher angab, sie sei einem seiner Bekannten, einem Vergolder, als theilweise Entschädigung für Vergolderarbeit in der Pfarrkirche übergeben worden. Im Anfang des Jahres 1877 sah Hr. Director Eisenmann die Gemälde bei dem Photographen, erkannte ihren Werth und ruhte nicht eher, bis dies Denkmal echt deutscher Kunst dem Verderben entzogen worden war. Einige Jahre gingen noch darüber hin, bis Hr. Rentier George E. Habich hierselbst die Tafel erwarb, der bei seinen Bilderankäufen den Rath des Herrn Galeriedirectors zu schätzen weiss und zum Dank für selbstlose Rathschläge seine Gemäldesammlung in der hiesigen Galerie aufgestellt hat. Hr. Director Eisenmann hat dann Hrn. Aloys Hauser Sohn veranlasst, die Altartafel einer gründlichen Wiederherstellung zu unterziehen. Hr. Hauser hat mehr erreicht, als man nach dem heruntergekommenen Zustand des Bildes hätte erwarten dürfen. Die Kunde von dieser Metamorphose würde schwerlich so bald nach Tauberbischofsheim gelangt sein, wenn nicht eine ausgezeichnete Hanfstängel'sche Photographie der Gemälde den Verräther gespielt hätte, und wenn nicht Eifersucht oft stärker wäre als Liebe. Liebe haben die Gemälde in Tauberbischofsheim nicht gefunden, aber es erregte die Eifersucht eines dortigen Bildersammlers, dass so kostbare Werke verkäuflich gewesen sein sollten, die er sich hatte entgehen lassen. Er stellte die betreffenden Hanfstängel'schen Photographien öffentlich aus, machte alle Welt darauf aufmerksam, dass die Originale aus Tauberbischofsheim stammten und schrieb dabei: Werth 50,000 Mark! So wenigstens wird die Sache von glaubwürdiger Seite erzählt.

Eine solche Summe hatte die Kirche für das verwahrloste Bild natürlich nicht bekommen; um die 48,000 Mark zu retten, welche ihr entgangen waren, wusste sie Himmel und Erde in Bewegung zu setzen, und zwar mit gutem Erfolg; man wusste glaubhaft zu machen, dass die Altartafeln, welche 5 bis 6 Jahre bei einem Vergolder ihr Dasein gefristet hatten, welche 7 Jahre un-

beanstandet in der hiesigen Galerie aufgestellt waren, auf unrechtmässige Weise in den Handel gekommen seien. Es ist sehr zu bedauern, dass diese Frage nicht nach ihrer rechtlichen Seite hin ihre Erledigung gefunden hat. Ein fachmännisches Gutachten würde nicht 50,000, aber sicherlich 20,000 Mark als Preis für diese Gemälde festgestellt haben. Neben dem Verlust, welchen die Galerie erleidet, ist es eine schlimme Sache, dass ein so seltenes Werk altdeutscher Kunst aufs Neue in Gefahr geräth, dem Verderben Preis gegeben zu sein. Vielleicht gewährt es dem herrlichen Werk einigen Schutz, wenn die jetzigen Besitzer daran erinnert werden, dass sie die Verantwortung für nationalen Besitz aufs Neue übernommen haben. *W. Koopmann.*

[Die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Holbein] hat nun die endgültige Aufstellung im (Alten) Schloss in Darmstadt gefunden. Ueber diese Aufstellung schreibt mir Friedr. Schneider Folgendes: Der Grossherzog hat in sehr glücklicher Weise die Aufstellung im Schloss so einrichten lassen, dass der Zugang ständig ermöglicht ist, ähnlich wie früher, unter Eintragung des Namens. Dabei ist der Raum so beschaffen, dass man direct vom Corridor eintritt, ohne in die Zimmerfolge zu gelangen. Der Raum hat genügendes Seitenlicht, gewiss so viel wie einst die Hauscapelle des Stifters, und ist in einer Art decorirt, die an das Priorat zu Stein a. Rh. sich anlehnt. Die Wände sind einfach geputzt (leider nicht gekalkt, wie vorgesehen war); ein grau und blauer Fries und ein gemalter Sockel schliessen nach oben und unten; eine Holzdecke mit sichtbaren Balkenlagen und stilvoller Bemalung überdeckt das Zimmer. Thürumrahmungen sind in Holbein'scher Ornamentirung grau und blau gemalt. Alles schlicht, nicht vordringlich, so dass das Bild die Hauptsache bildet. Es wirkt hier unendlich viel wärmer und tiefer in der Farbe, als unter der scharfen künstlichen Beleuchtung, die ihm (natürlich von dem Maler-Conservator!) bei der ersten Aufstellung gegeben worden war. In einer ähnlichen Umgebung mochte das Bild ursprünglich gewesen sein.

Die neu aufgedeckten alten Wandgemälde in der St. Jacobikirche zu Lübeck.

Wir entnehmen der Lübecker Zeitung vom 23. October 1889 folgende Mittheilung: »Der früher in allen Lübecker Kirchen erbarmungslos durchgeführte Kalkanstrich war in St. Jacobi neuerdings reparaturbedürftig geworden und so entschloss sich der Vorstand zu einer Bemalung des Innern in matt abgetönter Leimfarbe. Die den Kalk entfernenden Arbeiter stiessen hierbei an den Pfeilern, die Mittel- und Seitenschiffe trennen, auf höchst interessante Wandmalereien. Anscheinend hat ehemals jeder Pfeiler an seiner Ost- und Westseite (also nicht nach den drei Schiffen zu) je eine etwa 20 Fuss grosse Gestalt aufzuweisen gehabt, von denen zur Zeit aber nur noch fünf sichtbar sind. Auf dem dem Chor nächsten Pfeiler linker Hand ist St. Petrus mit lockigem Haar und spärlichem Barte mit einem langen Spruchband dar-

gestellt. In einer Predella darunter sieht man die Kreuzigung Petri. Den zweiten Pfeiler links füllt die Figur der hl. Anna, welche auf dem Arme die sehr kleine Maria trägt, die ihrerseits wieder das Christkind auf dem Arme hält, eine Zusammenstellung, die trotz aller Gezwungenheit Jahrhunderte lang typisch blieb (vergl. z. B. noch die hl. Anna auf dem rechten Flügel des Brömsen-Altars hinter der Ehefrau des Stifters) und die sogar Lionardo da Vinci in einem Tafelbild zu verwerthen suchte (jetzt im Louvre). Auf dem zweiten Pfeiler rechts vom Chor ist Christophorus das Christkind auf der Schulter tragend dargestellt, leider aber nur in der oberen Hälfte erhalten. Links folgt dann zunächst die typische Darstellung der Dreieinigkeit, hierauf die Gestalt des Salvator mundi mit der Kreuzesfahne und weiterhin ein Heiliger mit deutlicher Tonsur. Einige schwarze Striche rechts unten könnten vielleicht den Rost, also den hl. Laurentius andeuten. Unzweifelhaft sind diese dürftigen Reste Theile eines alle Pfeiler, wenn nicht gar auch die anderen architektonischen Theile der Kirche füllenden einheitlichen Bildercyclus gewesen, dessen Ausführung schwerlich später als Mitte des 14. Jahrhunderts fallen dürfte.

Leichte Spuren von Farbe an einigen jetzt mit Leimfarbe überstrichenen Stellen veranlassten mich, den mich führenden Küster zu befragen, ob denn bei der ersten Aufdeckung nicht noch mehr zu sehen gewesen sei, und so erfuhr ich denn zu meinem grossen Erstaunen, dass dies allerdings der Fall gewesen, dass man jene Theile aber als allzu sehr beschädigt alsbald wieder übertüncht habe, so dass nun Christophorus gleich den Giganten in Dante's Inferno und halbem Leibe aus der bräunlichen Erde hervorzuragen scheint. Nach den empfangenen Mittheilungen schien das Urtheil, was erhalten und was wohl nunmehr für immer verdeckt werden solle, den beiden mit der Ausführung beauftragten Malermeistern überlassen worden zu sein. Zu einem entschiedenen Protest gegen ein solches zu unserem kunstfreudigen und von Pietät gegen altehrwürdige Kunstdenkmale erfüllten Zeit höchst befremdliches Verfahren anzuregen, ist der wesentliche Zweck dieser Zeilen. Freilich darf man von den gewaltigen heiligen Gestalten an den Pfeilern von St. Jacobi nicht unbedingten Kunstgenuss erwarten, zumal wenn dem Beschauer die Bedeutung des herben Ernstes der Frühzeit neben der modernen raffinirten Technik überhaupt noch nicht erschlossen ist. Aber Wandmalereien in einer grossen Kirche einer im 14. Jahrhundert besonders angesehenen und reichen Stadt haben allein ihrer historischen Stellung wegen begründeten Anspruch auf thunlichste Schonung, denn die erhaltenen Reste monumentaler Malerei aus jener Zeit sind so spärlich, dass die Kunstgeschichte im Norden Deutschlands kaum ein Dutzend Kirchen zu nennen weiss, die sich solchen Schmuckes noch erfreuen.

Wenn man den Versuch der Loslösung jener Fresken (der andern Orts vielfach vortrefflich gelungen ist) der Kosten wegen scheute, war doch zum Mindesten eine Durchpausung aller aufgedeckten Bilder, eine photographische Aufnahme derselben, sowie eine in den Farben getreue Skizze aufzunehmen, bevor man die unvertilgbare Leimfarbe wieder darüber strich. Soll doch sogar

das Schicksal der jetzt erhaltenen Bilder ernstlich gefährdet gewesen sein. An den Kirchenvorstand von St. Jacobi richte ich aber hiermit öffentlich die dringende Bitte, den gefundenen Schatz als solchen anzuerkennen und vor jeglicher Unbill der Witterung und der Menschenhand hinfort thunlichst zu schützen.« *Dr. Otto Brandis.*

Die Wandgemälde in der ehemaligen Burgcapelle der Speyerer Bischöfe zu Ober-Grombach in Baden.

In dem eine Stunde von Bruchsal gelegenen Dorfe Ober-Grombach hatten die Speyerer Bischöfe eine Burg, welche sie hie und da bewohnten. Die zur Burg gehörige Capelle benützten die Katholiken Ober-Grombachs bis zum Jahre 1845 als ihre Pfarrkirche, von da wurde sie Synagoge und nach allmählicher Auflösung der Judengemeinde in dem Dorfe ging sie vor Kurzem in den Besitz des Grossherzoglich Badischen Ober-Schlosshauptmanns von Bohlen-Halbach, welcher dieselbe nunmehr zu einem Privat-Betsaale einrichtet. Bei der in Angriff genommenen Restauration fand man beim Abkratzen der Mauern des Innern unter der Tünche werthvolle alte Wandgemälde. Das grösste Bild ist das Weltgericht und diesem gegenüber ist die fünfte Kreuzwegstation: »Simon von Cyrene hilft Christus sein Kreuz tragen«. Darunter ist der Märtyrertod eines der vierzehn Nothhelfer, des heiligen Erasmus, dargestellt, wie ihm die Eingeweide herausgewunden werden, und darüber sieht man den Tod des Apostels Simon. — Unter den weiteren Wandgemälden sind noch die Gestalten der Kirchenlehrer Augustinus und Gregors des Grossen, mit der dreifachen Papstkrone und der Taube, recht wohl zu erkennen, woraus mit Bestimmtheit auf das ehemalige Vorhandensein auch der zwei weiteren der vier grossen Kirchenlehrer, des Ambrosius und Hieronymus, geschlossen werden kann. Die interessanten Wandbilder dürften aus dem Ende des 14. oder dem Anfange des 15. Jahrhunderts stammen, indem die Kleidung derjenigen entspricht, welche in Ulrich von Richendal's Konstanzer Concilschronik dargestellt wurde. Erfreulich ist es, dass der heutige Besitzer der Burgcapelle die Wandbilder erhalten und, wo nöthig, von einem hierzu geeigneten Künstler ergänzen lassen will. *F. J. Schmitt.*

Die Wandgemälde in der Kirche zu Honau in Württemberg.

Die evangelische Pfarrkirche des Dorfes Honau im Oberamt Reutlingen des württembergischen Schwarzwaldkreises wurde im Sommer 1889 nach dem Plane des christlichen Kunstvereins in Stuttgart neu hergestellt, und ergaben sich beim Entfernen der weissen Tünche zwei übereinander befindliche Schichten alter Wandmalereien. Die untere, sehr verdorbene Schichte liess nur mehr eine Gestalt erkennen, den colossalen heiligen Christoph mit dem Jesuskinde in gothischer Flachmalerei, wohl noch dem 14. Jahrhundert entstammend. In der oberen Schichte erschienen die Gestalten der zwölf Apostel, ferner Spuren von etwa um das Jahr 1600 entstandenen Darstellungen aus dem Alten Testamente, wie »der Tanz ums goldene Kalb«, und aus dem Neuen

Testamente, wie »die Taufe Christi im Jordan durch Johannes« und »der Fischzug des Apostels Petrus«; weitere Wandbilder konnten nicht mehr näher bestimmt werden, da deren Zerstörung schon zu weit fortgeschritten war. Dies veranlasste denn auch den Stuttgarter christlichen Kunstverein, die in Rede stehenden interessanten alten Wandmalereien in sein Restaurations-Programm der Kirche nicht aufzunehmen, und sind dieselben dadurch leider wohl für immer untergegangen. *F. J. Schmitt.*

Frankfurt a. M. Neuer Fund.

Auf dem Grundstücke Eschersheimer Landstrasse 61 in Frankfurt a. M. wurde im Juni 1889 ein römischer Steinsarg aufgefunden, wobei es sich wahrscheinlich um das Grab des Besitzers einer grösseren Villa handeln dürfte. Eine derartige Villa in solcher Nähe der Stadt Frankfurt wurde vordem nie aufgefunden, auch nicht vermuthet, da die sonstigen römischen Niederlassungen, namentlich die Römerstadt zwischen den heutigen Dörfern Praunheim und Heddernheim nördlich des Flüsschens Nied gelegen sind und diesseits der Höhe zwischen Nied und Main bisher nur einige unbedeutende Reste aus römischer Zeit constatirt werden konnten. Die ausserhalb des Sarges aufgefundenen Thongefässe, welche gleich dem Sarge selbst dem 3. Jahrhundert n. Chr. angehören dürften, sind von der Art der gewöhnlichen sogen. Thränenkrüge. Jedenfalls ist der gemachte Fund als ein für die Vorgeschichte Frankfurts hochbedeutsamer zu betrachten. *=tt.*

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Anton Springer: Grundzüge der Kunstgeschichte. Textbuch der Handausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen. Dritte, stark vermehrte Auflage des Textbuchs. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann 1889. SS. XII und 652.

Als die zweite Auflage des »Textbuches zu den kunsthistorischen Bilderbogen« an dieser Stelle angezeigt wurde (Bd. V, S. 443 ff.), ward der Freude Ausdruck gegeben, ein knappes Handbuch, das »nach Inhalt und Form ein Meisterwerk sei«, zu besitzen. Seit dem Erscheinen der zweiten Auflage sind acht Jahre verflossen und der Verfasser, der uns allen Jüngeren ein Beispiel nie versiegender Forschungslust und rastloser Arbeit ist, hat diese Jahre wohl benützt, um das »Textbuch« zu einer eigentlichen Grundlegung der Geschichte auszubauen. Während früher die Darstellung sich beschieden hat die geschichtliche Erläuterung zu dem in dem Bilderbogenmaterial, dessen Ansammlung ja nicht auf einen leitenden Gedanken zurückführte, Gebotenen zu geben, hat jetzt die geschichtliche Darstellung ihre volle Selbständigkeit errungen und die Handausgabe der Bilderbogen tritt nur als erläuternde Illustration hinzu. Die Ausgestaltung des Textbuches zum selbständigen Handbuch der Kunstgeschichte legte es nahe, die einzelnen Abschnitte gleichmässig zu runden, die einzelnen Capitel gleichmässig auszubauen, den Organismus des Werkes selbst noch fester zu fügen. Und so hat denn in der That dieser Gesichtspunkt die ganze Neubearbeitung bestimmt und besonders in der Behandlung der altchristlichen Zeit und des Mittelalters die stärksten Spuren hinterlassen. So wurde von der altchristlichen Kunst die byzantinische abgetrennt und als erstes Capitel der folgenden Unterabtheilung zugesellt, welche die Scheidung der orientalischen und occidentalen Kunst zum Gegenstande hat. Bei B 3 dieses Abschnittes, die karolingische Kunst ward zugleich die Kunst des 10. Jahrhunderts als fussend auf der karolingischen Ueberlieferung behandelt. Die dritte Unterabtheilung (C) führt den sehr glücklich gewählten Titel: Die Entwicklung nationaler Kunstweisen. Sie gliedert sich in drei Capitel, von welchen 1 und 2 die nordische Kunst vom 11. bis zum 14. Jahrhundert schildern, während Capitel 3 die mittelalterliche Kunst in Italien behandelt, die früher im 2. Capitel desselben Abschnitts — Romanische Baukunst — ganz kurz abgefertigt worden war. Ausserdem fand hier wieder eine Trennung zwischen 11., 12. und

13. und 14. Jahrhundert statt, so dass 11. und 12. Jahrhundert als Zeit der Zersetzung des lateinischen Stils in Malerei und Plastik und Zeit der Herrschaft des romanischen Stils auf dem Gebiete der Baukunst ebenso seine geschlossene Behandlung fand, wie das 13. und 14. Jahrhundert als die Zeit der Entwicklung der ersten Stufe des nationalen Stils auf dem Gebiete der Malerei und Plastik und der Herrschaft des gothischen Stils auf dem Gebiete der Architektur. Auch die dritte Abtheilung hat manche Aenderung, wenn auch nicht so einschneidender Art, erfahren. Doch wurden Früh- und Hochrenaissance, d. h. 15. und 16. Jahrhundert, nun scharf getrennt, die Architektur der Hochrenaissance darnach erst nach der Plastik und Malerei des 15. Jahrhunderts behandelt. Was die Gruppirung des Stoffes für diesen Zeitraum im Norden betrifft, so schiene es dem Referenten zweckmässiger, die sogenannte Schule von Prag, die Nürnberger Malerei des 14. und Beginns des 15. Jahrhunderts und die ältere kölnische Schule an den Ausgang des Capitels C 2b zu setzen, um die Darstellung der künstlerischen Thätigkeit dieses Zeitabschnittes mit der Thätigkeit der van Eyck's eröffnen zu können; ebenso erschiene es vielleicht zweckdienlicher für die Uebersicht, Holbein d. ält. noch in 1c der vierten Abtheilung zu verweisen, statt in 2a (16. Jahrhundert), da doch die Wurzeln seiner Kunst ganz dem 15. Jahrhundert angehören. Immerhin wird man dieser Zutheilung noch eher beistimmen können als dem Vorgehen in Woltmann-Wörmann's Geschichte der Malerei, welche die Charakteristik der Thätigkeit des älteren Holbein's in zwei getrennte Abschnitte (15. und 16. Jahrhundert) zerlegt. Auch die Behandlung der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert hat eine neue straffe Organisation erfahren. In inniger Verbindung mit dieser Neugliederung des Stoffes stehen die zahlreichen Zusätze, welche jeder einzelne Abschnitt erhalten hat. Nur auf einige der wichtigsten sei hingewiesen. Im zweiten Abschnitt wurden die Ausführungen über altchristliche Mosaikmalerei, über ravennatische Plastik, über byzantinische Buchmalerei, über karolingische Architektur und Malerei stark ergänzt. Ebenso hat die Unterabtheilung: Die Entwicklung nationaler Kunstweisen, wie schon angedeutet wurde, eine starke Ergänzung erfahren, indem nicht bloss der Abriss über die Geschichte der Kunst im frühen Mittelalter als wesentlich neu hinzutrat, sondern auch das Bild der Entwicklung von Malerei und Plastik im Norden viel eingehender als früher ausgeführt wurde. Im dritten Abschnitt ist die so schöne, im Gedankenbau gedrungene Einleitung (ein Meisterstück geistiger Orientirungskunst!) im Wesentlichen neu, ganz neu hinzugetreten ist das Capitel über plastische Kleinkunst mit besonderer Berücksichtigung der Bronzeplaquetten; doch auch die einzelnen Charakteristiken hervorragender Künstler erhielten eingehendere Ausführung, so z. B. die des Donatello, Melozzo da Foili, Leonardo da Vinci u. s. w. Die Zusätze und Ergänzungen des vierten Abschnittes kommen besonders der Darstellung von Holzschnitt und Kupferstich zu gute; ein besonderes Capitel ist den künstlerischen Plänen des Kaisers Maximilian gewidmet, die deutschen Kleinmeister in Plastik und Malerei sind jetzt in schärferer Gesammtcharakteristik hervorgehoben, und Plastik und Malerei im Norden unter italienischem Einfluss

wurden jetzt in zwei Capiteln weiter ausgeführt: Quentin Massys und Lukas van Leyden (mit ihren Nachfolgern) und die Romanisten — letzter Name eine glückliche Bezeichnung, die sich hoffentlich für die niederländischen und deutschen Meister der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einbürgern wird. In welcher Weise auch die Capitel über die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts erweitert und in den einzelnen Theilen ergänzt wurden, wurde schon angedeutet. Kaum braucht hier hervorgehoben zu werden, dass ausserdem Einzelheiten überall da eine Berichtigung fanden, wo die Specialforschung — auf welchem Gebiete immer — neue gesicherte Ergebnisse zu Tage förderte. Ob die Specialforschung nur das Geburts- oder Todesdatum eines einzelnen Künstlers zum Gegenstande hatte, oder ob sie ganze Epochen neu orientirte (z. B. die Baugeschichte Roms im 15. Jahrhundert), dem Verfasser ist nichts entgangen — und man kann nur staunen über diese universelle Mitarbeit, welche der Kunstgeschichte des Alterthums wie den des 18. Jahrhunderts in gleichem Maasse zu gute kommt. So sind diese Grundzüge ein ausgezeichnetes Handbuch für den, der als Laie sich in anregender Weise über die ganze Kunstentwicklung unterrichten will, wie für den angehenden Forscher, der sich über den Standpunkt der Disciplin, über die gethane Arbeit und über die noch zu lösenden Aufgaben orientiren möchte. Das Buch ist Adolph Michaelis gewidmet, eine Widmung, die jedes Urtheil über den ersten Abschnitt des Werkes: Die Kunstgeschichte des Alterthums, überhebt und zugleich als ein neuerliches Anzeichen dafür willkommen zu heissen ist, dass classische Archäologie und neuere Kunstgeschichte immer mehr ihrer gemeinsamen Ziele und gemeinsamen Forschungsmethode bewusst werden. *H. J.*

Histoire de l'Art pendant la Renaissance par **Eugène Müntz,** Conservateur de l'Ecole nationale des Beaux-Arts. I. Italie. Les Primitifs. Ouvrage contenant 540 illustrations insérées dans le texte, 4 planches en chromotypographie, et 8 en phototypie polychrome, une carte en couleur et 21 planches en noir, en bistre et en bleu, tirées à part. Paris, Hachette et Cie. 1889. kl. 4°, 744 S. —

Der erste Band des grossangelegten jüngsten Werks des hervorragenden französischen Kunstforschers, über dessen Plan wir beim Erscheinen der ersten Hefte schon kurz berichtet haben (Bd. XII, S. 111) liegt nun abgeschlossen vor und legt uns die angenehme Pflicht auf, unserem damaligen Versprechen, ausführlicher auf die Arbeit zurückzukommen, nunmehr zu entsprechen. — Das Müntz'sche Buch sollte nicht ein Compendium für Fachgelehrte werden, sondern eine Darstellung des Gegenstandes für den weiten Kreis der Freunde der Kunst, der Gebildeten überhaupt bieten. Dieser Zweck prägte der Arbeit von vornherein ihren Stempel auf. Damit wollen wir keinesfalls gesagt haben, dass nicht auch der Fachgelehrte sich daran erfreuen, Anregung und Belehrung daraus schöpfen könnte; viele Parthien derselben sind reich an bisher noch nicht verwertheten Daten, sie selbst ist durchaus auf die solideste Basis urkundlicher und litterarischer Quellen gegründet, wie die den Text begleitenden Nachweise bezeugen, die in ihrer sich über die einschlägigen Producte der gesammten Weltlitteratur erstreckenden Vollständigkeit nicht nur den

wissenschaftlichen Charakter und Werth des Werkes wahren, sondern nebenher auch für die geradezu staunenswerthen bibliographischen Kenntnisse des Verfassers Zeugniss geben. Ueberhaupt hat dieser alle die Vorzüge, die ihm bei seinen vorangegangenen Arbeiten den Beifall von Forschern und Kunstfreunden so ungetheilt gewannen, auch diesmal wieder in den Dienst seiner Aufgabe gestellt: das umfassendste Detailwissen, das gründliche Quellenstudium, das treffende historische Urtheil, den unermüdlichsten Fleiss, die freie Beherrschung und die glückliche Gabe der Gestaltung des Stoffes, die ungezwungen und doch gewählt, leicht und doch anregend dahinfliesst und niemals im Sande allgemein geläufiger Phrasen verläuft. Dass mit der Herrschaft über die litterarischen Quellen eine lückenlose Kenntniss der Monumente Hand in Hand geht; dass der Verfasser, wenn er auch in der Behandlung seines Stoffs den Nachdruck durchaus auf das historische Moment legt, doch wo es darauf ankömmt sich in der feinen ästhetischen Analyse als Meister zu bewähren weiss, dafür zeugen von Neuem viele der glänzendsten Stellen der vorliegenden Arbeit. Namentlich hat Müntz Italien bis in die entlegensten Winkel hinein wiederholt so genau durchforscht, dass es von all' den unzähligen in seinem Buche besprochenen Kunstwerken kaum eines geben dürfte, welches er nicht auf Grund eigener Autopsie beurtheilte, oder wenn er darüber ein fremdes Urtheil anführt, nicht auf genannter Grundlage controllirt hätte.

Der erste Band sollte dem Plan des Ganzen gemäss die Kunst der Frührenaissance umfassen. Der überreiche Stoff aber ist dem Verfasser über den dafür bestimmten Rahmen hinausgewachsen. Es wird uns demnach in dem vorliegenden Buche kein abgeschlossenes Bild jener Epoche, sondern neben den die Hälfte seines Umfangs einnehmenden allgemeinen Capiteln blos der Beginn ihrer geschichtlichen Entfaltung in den drei Schwesterkünsten geboten, während die Schilderung ihrer vollen Blüthe und des Uebergangs zur Hochrenaissance sammt dieser Letztern für den zweiten Band aufgespart werden musste. Dieser Umstand hat freilich die Architectonik der Arbeit gestört und den Verfasser gezwungen, seine Darstellung zum Theil mitten in der historischen Entwicklung zu unterbrechen, ein Nachtheil, den wir als von der einmal festgestellten äussern Oekonomie jener unzertrennlich eben hinnehmen müssen.

Der Behandlung des Stoffes nach gliedert sich unser Werk in drei Haupttheile. Der erste, die Einleitung und das erste Buch umfassend, ebnet gleichsam den Plan, worauf der Verfasser seinen Bau aufführen soll: er gibt uns die geschichtliche und mehr noch die kulturgeschichtliche Grundlage der Renaissance, eine Darstellung ihres Ursprungs des Bodens, aus und auf dem sie erwuchs, der Atmosphäre, in der sie sich entwickelte, kurz aller der Factoren, die im Französischen unter dem Begriff des »milieu« zusammengefasst werden; er geleitet uns in einem, mit grossen, sichern Zügen entworfenen Bilde — gleichsam einer Kunstgeographie der Renaissance — von einem Ende Italiens zum andern, indem er ein Gemälde seiner einzelnen Kunststätten, ihres Volkscharakters, ihrer Mäzene und deren Schöpfungen

entrollt, wobei wir natürlich schon hier, wenn auch vorerst blos mit den Namen der leitenden Künstler bekannt gemacht werden. Der zweite Haupttheil, zugleich das II. Buch, umfasst gleichsam eine Aesthetik der Kunst der Renaissance: ihre Quellen, die Bestandtheile, aus denen sie sich zusammensetzt, die treibenden und bestimmenden Kräfte ihrer Entwicklung, die antike und christliche Tradition, der Realismus, die künstlerischen Elemente des zeitgenössischen Lebens, endlich die Individualität des Künstlers in seinem Verhältniss zu seinesgleichen und zur übrigen Gesellschaft erhalten hier eine Darstellung, wie wir sie bisher in solch' methodischer Zusammenfassung und so reich mit historischem und künstlerischem Beweismaterial ausgestattet noch nicht besassen, — wesshalb wir auch nicht anstehen, diesem Theil der Müntz'schen Arbeit die grösste Bedeutung beizumessen, ihn geradezu als den Schwerpunkt derselben zu betrachten. Der dritte Hauptabschnitt endlich behandelt in je einem besonderen Buche die geschichtliche Entwicklung der drei Hauptkünste, sowie — in einem letzten Buche zusammengefasst — jene der vervielfältigenden und decorativen Künste, wobei den biographischen und beschreibenden Capiteln allemal andere vorausgehen, in denen die jedem besonderen Kunstzweig eigenen ästhetischen und allgemein historischen Fragen ihre Erledigung finden, soweit sie in dem Rahmen des zweiten Haupttheils eben ihrer Besonderheit wegen nicht gut Aufnahme finden konnten. Wir stehen also in der That einem streng systematisch gegliederten Bau gegenüber, dessen allgemein wissenschaftliche Bedeutung für die Zusammenfassung der hier in Frage kommenden Studien auf ihrem gegenwärtigen Standpunkt ebenso gross, wenn nicht grösser ist, als das besondere Verdienst, auf dem Gebiete der heimischen Litteratur zuerst und so erfolgreich eine Gesammtschilderung der Renaissance unternommen zu haben. — Es kann nun selbstverständlich nicht unsere Absicht sein, in den engen Grenzen dieser Besprechung den Wegen, die der Verfasser bei der Lösung seiner Aufgabe einschlägt, im besondern zu folgen, den Reichthum seiner Darstellung auch nur andeutend erschöpfen zu wollen. Wir müssen uns im Gegentheil darauf beschränken, in Folgendem nur einige Bemerkungen anzuführen, die sich uns beim Studium des Müntz'schen Werkes ergaben, wobei wir, der Natur und den Zwecken dieser Blätter entsprechend, den Nachdruck nothwendig auf die negative Seite zu legen haben. —

Ueber dem glänzenden Bilde, das der Verfasser vom Mäzenat der Medici entwirft (S. 52 ff) vergisst er ein wenig zu sehr, auch der Verdienste zu gedenken, die sich schon ihre Vorgänger in der Herrschaft über Florenz um die früheste Entfaltung der Renaissance erworben hatten. Wenn schon Vespasiano da Bisticci, dem man doch am allerwenigsten Parteilichkeit gegen die Medici wird imputiren wollen, das hohe Lob der Optimaten, was ihre Verwaltung der öffentlichen Angelegenheiten betrifft, verkündet (Vita di Palla Strozzi p. 273 ediz. Bartoli), so wird dies gewiss auch auf dem Gebiet der Künste nicht Lügen gestraft, — Zeugniss dessen vor vielem andern das in jene Epoche fallende Riesenunternehmen des Ausbaues der Domkuppel! Wenn indess bei Erwähnung dessen, wie in Florenz der Staat seit jeher die hohe

Mission der Kunst würdigte, das zuerst von del Migliore producirte Decret über den Bau des Doms als Beweismittel wörtlich angeführt, und in einer Anmerkung als Quelle dafür Villani's Chronik citirt erscheint, so liegt hier ein doppeltes Versehen vor, insofern sich das Citat gar nicht auf den Dom, sondern auf S. Croce bezieht, und als es ja heutzutage allgemein anerkannt ist, dass wir es in jenem Decret, wie schon sein geschraubter Stil verräth, mit einer modernen Fälschung zu thun haben (man höre darüber nur die gewiss competente Stimme Guasti's, S. Maria del fiore. Florenz 1888 p. XXXIII). — Unter den im Gefolge der Medici aufgezählten übrigen florentinischen Mäcenen wären wir gern auch dem Tommaso Spinelli begegnet. Es hätte ihm hier, als dem freigebigen Donator des Klosters S. Croce, viel eher ein Platz gebührt, als dem vornehmen Abenteurer Filippo Scolari, dem der Verfasser die Gründung des Oratoriums von S. Maria degli Angeli mit Unrecht zuschreibt. Nicht er, sondern ein Bruder und Vetter waren die Erblasser, er aber als Testamentsvollstrecker zögerte mit der Ausführung der Stiftung, die auch ursprünglich gar nicht S. Maria degli Angeli, sondern zwei Klöster in der Umgebung von Florenz betraf. — Wenn Müntz (S. 83) dem Masaccio die Ausführung von Fresken in S. Maria maggiore zu Rom unter Papst Martin V. zuschreibt, so hat ihm dafür leider kein urkundliches Zeugniss aus seinen eigenen Forschungen, sondern blos eine Nachricht bei Vasari als Quelle gedient. Diese, die sich indess nicht auf Fresken, sondern auf die beiden unlängst im Neapler Museum nachgewiesenen Tafelbilder bezieht, wird ja aber neuerdings aus chronologischen Gründen angefochten (Vasari II, 294, Nr. 1). Dass Ant. Riccio als »das Haupt einer in den Annalen der Baukunst berühmten« Familie bezeichnet wird (S. 85), können wir uns nur durch eine Verwechslung der beiden mit einander indess in gar keiner Verwandtschaft stehenden Geschlechter der Bregni und Lombardi erklären, denn über die directe Nachkommenschaft Ant. Rizzo's fehlen ja alle Nachrichten, und dass andere Künstler gleichen Namens, wie der Paduaner Andrea Riccio nichts mit ihm zu thun haben, ist feststehend. — Bei der sehr feinen und durch interessante Belege aus den Commentarien des Papstes belebten Schilderung der Rolle und des Einflusses Pius II. auf die Kunst der Renaissance vermissen wir den Hinweis auf die vortreffliche Monographie G. Voigt's, die einzige, die wir über den vielseitigsten der Humanisten auf dem päpstlichen Throne besitzen. — In der Zahl der am Triumphbogen von Castelnuovo beschäftigten Künstler wird sowohl Silvestro d'Aquila als Desiderio da Settigano angeführt (S. 112), obgleich weder die Mitwirkung des einen noch des andern urkundlich sichergestellt ist. Der Letztere wird blos von P. Gauricus als Meister der Bronzethüren am genannten Monumente erwähnt, — jedenfalls fälschlich, da diese ja ein Werk Guglielmo Monaco's sind, wir überhaupt von Desiderio als Bronzebildner keine Kunde haben. Auf welche Quelle aber die Nachricht der Betheiligung Silvestro's zurückzuführen sei, ist uns unerfindlich; durch die urkundlichen Forschungen Minieri's wird sie nicht bestätigt und Milanesi (Vas. II 483) gibt auch nicht an, wo er sie her hat. — Bei Gelegenheit, wo von dem Import toscanischer Werke nach Neapel die Rede ist, finden

sich die Arbeiten der Robbia nicht erwähnt, obwohl ihnen bei der Ausschmückung der Lustschlösser Alfons' II. eine nicht unbedeutende Rolle zugefallen zu sein scheint (s. Repertorium XI, 202). — S. 128 wird zwar ganz richtig die Betheiligung Bramante's an Entwurf und Ausbau der Kathedrale von Faenza bezweifelt, als ihr wahrer Schöpfer jedoch, den uns J. Graus (Kirchenschmuck 1888, Heft VI) enthüllt hat, noch nicht Giuliano da Majano angegeben. —

Wenn der Verfasser (S. 137) Girolamo Riario und seiner Gattin Catherina Sforza gar keinen Einfluss auf die Entstehung wenigstens einiger der Kunstdenkmäler der Renaissance in Forli zuzugestehen geneigt ist, wo wäre dem entgegenzuhalten, dass Melozzo, der Hauptrepräsentant der letzteren in seiner Vaterstadt, im Gefolge Riario's dahin zurückkehrte, nachdem er schon in Rom beim Bau seines Palastes mit ihm in Verbindung gestanden, und dass somit wenigstens sein mittelbarer Einfluss in der gedachten Richtung nicht zu leugnen sein dürfte. Noch enger aber steht die Entstehung der Fresken in der Capp. Feo in SS Biagio e Girolamo mit seiner Gattin in Verbindung (s. das betreffende Capitel der Monographie Schmarsow's). Auch wird ihre Autorschaft nach den überzeugenden Ausführungen des ebengenannten Forschers Melozzo nicht mehr abzusprechen, und da überdies auch noch die Reste seines »Pestapepe« in Forli vorhanden sind, die Angabe von Müntz, seine Vaterstadt bewahre nicht das geringste Werk seines Pinsels mehr, richtig zu stellen sein. — Die gang und gebe, auch in unserem Buche (S. 158) beibehaltene Zutheilung des bekannten Bildnissreliefs Giov. Bentivoglio's II. in S. Giacomo maggiore zu Bologna an Fr. Francia bedarf Angesichts der Inschrift desselben: Antonius Bal. Annum agens XVIII einer Revision. Seine Zuweisung an den Meister erfolgte auf Grundlage der ausserordentlichen Aehnlichkeit im Physiognomischen, in der Anordnung, im Costüm mit Münzen Bentivoglio's, die nach Vasari als Arbeit Francia's gelten. Es könnte also unser Relief als Studie nach der Natur für die Herstellung der Münzstempel angesehen werden. Allein eine grosse Zahl der letzteren, darunter gerade jene, die unserem Bildnissrelief am nächsten stehen, trägt schon die Jahreszahl 1494, während dies letztere mit 1497 bezeichnet ist. Liegt es nun nicht näher, dasselbe umgekehrt als Nachbildung einer der fraglichen Münzen Francia's anzusehen, in dem bekanntlich so stark besuchten Atelier des Meisters von einem seiner jungen Schüler gefertigt, der im Stolz über die gelungene Arbeit seinen — uns heut freilich nicht näher bekannten, überdies abgekürzten — Namen und die Angabe seines Alters darunter setzte? — In der Reihe der in Venedig beschäftigten fremden Künstler wird (S. 168) auch jener Jean Bon aufgezählt, der im Jahre 1431 die Cà d'Oro zu bemalen und zu vergolden hatte, und es wird an das seinem Namen in den betreffenden, zuerst von B. Cecchetti (Arch. veneto t. XXXI, p. 201) veröffentlichten Verträgen folgende »da sant aponal« die Vermuthung geknüpft, er habe vielleicht von Saint-Apollinaire bei Dijon gestammt, während sich dieser Zusatz, wie zahlreiche Beispiele in venezianischen Urkunden darthun, doch nur auf seine Wohnung in Venedig bezieht. In den erwähnten Vorträgen kommt der Ge-

nannte übrigens blos als Zuan de Franza (ohne Bon) vor. — Die S. 173 über Ermolao Barbaro gegebenen Daten betreffen den älteren dieses Namens, der seit 1443 Bischof von Treviso war, nicht wie man aus der beigefügten Lebenszeit 1454—93 schliessen müsste, den jüngeren. — Die Incoronata zu Lodi wird hinfort, weder was ihren Bau noch was ihre Decoration angeht, mit Bramante in Zusammenhang gebracht werden dürfen; auch erscheint in der neuesten Auflage des »Cicerone« die demselben entlehnte Angabe bei Müntz (S. 190) schon berichtigt. — Die Färbepflanze, die den Rucellai ihren Namen lieh, der »oricello«, ist nicht wie der Verfasser S. 236 und 326 angibt der Krapp, sondern eine Flechte, Lichen Roccella, woraus eben der violette Lackmus gewonnen wird; was aber Müntz im Friesschmuck von Palazzo Rucellai und S. Maria Novella für die Wurzeln jener Pflanze ansieht, scheinen uns vielmehr die Schnüre der geschwellten Segel — eines in Florenz beliebten und auch sonst an andern Bauten vorkommenden Emblems des Handels — zu sein. — Wenn bei den auf Brunelleschi und Alberti folgenden Architekten ein Nachlassen des Studiums und Verständnisses der Antike betont wird (S. 239), so ist dies vielleicht für den als Beispiel angezogenen Giul. da Sangallo, nicht aber im allgemeinen gültig: als Zeugen dagegen möchten wir vor vielen anderen nur Fra Giocondo ins Feld führen. Die S. 241 als zwei verschiedene Stücke angeführten Plaketten der Ambrasersammlung mit der Darstellung des Kampfes von Odysseus und Iros und einer Episode aus der Geschichte des ersteren sind in Wirklichkeit ein und dasselbe Werk. — Unter den S. 250 aufgezählten plastischen Portraitdarstellungen der Sforza wären, als vollständigste Reihe ihrer Bildnisse, jene an einer der beiden Sacristeithüren in der Certosa von Pavia vor allem aufzunehmen gewesen. — Bei der Besprechung der Kunsttractate des Quattrocento (S. 361 ff) scheinen uns die Schriften Alberti's etwas zu kurz gekommen zu sein; es ist ihnen kaum mehr Raum zugestanden als dem Architekturtractat Filarete's (1 1/2 gegen 1 Seite), was doch in keinem Verhältniss zur Bedeutung steht, die sie im Vergleich mit den sonderbaren Phantasmagorien des letzteren, namentlich für die Entwicklung der Kunst der Hochrenaissance hatten. Und dies gilt vor allem von Alberti's Hauptwerk über die Baukunst, dem doch mit dem Urtheil, es enthalte nichts als den alten Autoren entlehnte Citate oder Erwägungen durchaus blos praktischer Natur, bei weitem nicht die gebührende Gerechtigkeit gezollt ist. Da endlich für den Perspectivtractat Piero's della Francesca ein näheres Eingehen auf den Inhalt durch die Natur des Werkes ausgeschlossen war, so hätten wir um so lieber auf die Studie C. Sitte's darüber (Mittheilungen des österreich. Museums, Jahrg. XIV) hingewiesen gesehen, als sie bisher die einzige Quelle ist, woraus nähere Belehrung über den sachlichen Inhalt der Schrift Piero's zu schöpfen ist. —

Der schwere Vorwurf, den der Verfasser (S. 395 ff.) gegen die florentiner Architektenschule, vor allem gegen ihren Begründer Brunelleschi erhebt, als sei sie vom Anbeginn der Polychromie feindlich gegenübergestanden, bedarf — wie uns bedünken will — wesentlicher Einschränkung. Nicht nur die auch vom Verfasser, aber nur als Ausnahme zugegebenen Beispiele der

Capp. Pazzi und des Ospedale degl' Innocenti zeugen für das Gegentheil, auch die noch heut am Klosterhof von S. Croce und in der Sacrestia vecchia vorhandenen Spuren farbiger Ausschmückung und die durch litterarische Tradition bezeugte Thatsache, dass eine solche — namentlich auch mittelst Wandgemälden — für das Innere von S. Lorenzo schon von dessen Erbauer beabsichtigt war (Vasari VII. 691), müssen jenen Vorwurf widerlegen. Und was die Nachfolger Brunelleschi's betrifft, so möchten wir nur auf solche Juwele vielfarbiger Ausstattung hinweisen, wie es die Capellen des Cardinals von Portugal in S. Miniato al monte und der hl. Fina im Dom zu S. Gemignano sind, um daraus den Schluss zu ziehen, dass auch die florentiner Meister der Polychromie überall, wo sie am Platze ist und wo ihnen die Mittel dazu gegeben waren, zu ihrem Rechte verhalfen. Nur einer unter ihnen stand ihr durchaus ablehnend gegenüber, — L. B. Alberti in seiner strengen Nachfolge des römischen Vorbildes, — und in Bezug auf ihn behält denn auch Müntz mit seinen Ausführungen vollkommen Recht. Ueberhaupt wäre, so sehr wir mit der Würdigung, die der Verfasser dem grossen Erneuerer der modernen Baukunst angedeihen lässt, übereinstimmen, gegen manches Detail in der historischen Betrachtung seiner Werke Einsprache zu erheben (S. 440 ff.). So, wenn er in der Darstellung des Kuppelbaues von S. Maria del fiore sich ganz enge an die fabulösen Ausführungen Vassari's anschliesst, ohne was jüngst dagegen von competenter Seite vorgebracht wurde, im mindesten zu berücksichtigen, wenn er für gewisse Formeneigenthümlichkeiten in S. Lorenzo statt des directen Vorbildes römischer Bauten eine Beeinflussung Brunelleschi's durch die Vorschriften Vitruv's annimmt, wo es doch sehr zweifelhaft erscheint, ob ihm der letztere überhaupt bekannt gewesen sei; wenn er den Baubeginn der Capp. Pazzi nur im Allgemeinen »nach 1420«, — statt wie del Badia erwiesen hat auf das Jahr 1429—1430 ansetzt; die Gründung des Oratoriums von S. Maria degli Angeli dem Fil. Scolari beilegt (s. oben); für die Entstehung der Loggia di S. Paolo einen Entwurf Brunnelleschi's und das Jahr 1451, statt des nunmehr urkundlich feststehenden Zeitraumes von 1489—1496 annimmt; dem Meister die Ausführung von Pal. Larione di Bardi und den Plan zur Villa Petraja zuschreibt; ihm endlich die Erfindung von zwei Transportschiffen oder Fähren im Jahre 1421 und 1432 beimisst, wo doch der in den Dombauurkunden des letztgenannten Jahres erwähnte »Badalone« nichts anderes, als eben jenes 1421 erfundene und privilegirte Fahrzeug ist. Es genüge hier auf diese Punkte hingewiesen zu haben; ihre eingehende Erörterung bleibe einer demnächst erscheinenden Spezialarbeit über den Meister vorbehalten. —

Der Angabe Vasari's gegenüber, das Obergeschoss der Misericordia zu Arezzo rühre von Niccolò di Piero her, vermissen wir (S. 471) die auf urkundlicher Grundlage ruhende Berichtigung, dass es vielmehr ein Werk Bern. Rossellino's aus dem Jahre 1434 und den folgenden sei. (Vasari IX, 254.) — S. 476 ist dem Verfasser die erst neuerdings durch Bertolotti festgestellte Date zur Biographie Luciano's da Laurana entgangen, wonach er, ehe er in den Dienst des Herzogs von Urbino trat, von Aless. Sforza, dem Herrn von Pesaro beschäftigt ward. Mit seinem Namen wird man fortan wohl auch

den dortigen Pal. Prefettizio in Verbindung zu bringen haben, dessen noch ganz und gar der Frührenaissance angehörende Formen sich nur schwer mit dem vereinigen liessen, was man sonst noch von den beiden Gengas, als deren Schöpfung man ihn ja bisher ansah, kennt (Villa Imperiale, S. Giovanni in Pesaro). Namentlich ist darauf hinzuweisen, dass auch der Palast von Pesaro jenes Fenstermotiv mit Pilaster- und Gebälkumsäumung zeigt, welches Laurana wieder in die Architektur eingeführt und an allen seinen unzweifelhaften Bauten angewandt hat. Vasari selbst aber, auf dessen Autorität hin jene Attribution an die Gengas erfolgte, schreibt dem älteren nur die Restauration eines früheren Baues und dem jüngeren ausdrücklich nur den Bau eines nach der Seitenstrasse gelegenen Flügels des Palastes, nicht des nach dem Platz schauenden Hauptheils zu. — Die Vasari entnommene Nachricht (S. 483), dass Averlino als Gehilfe Ghiberti's an den Baptisteriumspforten mitgearbeitet habe, wäre nicht ohne Vorbehalt mitzutheilen gewesen; wissen wir doch, wie wenig gerade seine Angaben über die Theilnehmer an gedachten Arbeiten dem Zeugniss der Urkunden Stand halten. — Für die Nachricht S. 488, dass die Fassade der Certosa von Paria nicht schon 1473 nach einem Plan Borgognone's, sondern erst 1491 nach dem Entwurf Omodeo's begonnen wurde, hätten wir gerne nicht blos auf H. v. Geymüller als Gewährsmann, dem der Verfasser jene verdankt, sondern auf ihre unmittelbare Quelle, die in der Brerabibliothek aufbewahrten handschriftlichen »Memorie inedite sulla Certosa di Pavia« hingewiesen gesehen, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von dem Prior Matteo Valerio nach den alten Rechnungsregistern zusammengestellt wurden (publizirt im Arch. stor lombardo 1879 pp. 134 ff.). Die S. 550 betreffs des Grabmals Salutati im Dom zu Fiesole gegebenen Bemerkungen beziehen sich vielmehr auf den auch von dem Genannten gestifteten Altar in seiner Grabcapelle. Betreffs des Monuments der Ilaria del Caretto im Dom zu Lucca (S. 563) wäre zu ergänzen, dass seit Frühling 1888 auch die Seite des Sarcophags aus dem Bargello wieder an ihre ursprüngliche Stelle zurückversetzt ist, und die Angabe (S. 574) Filarete's Grabmal de Ciaves in S. Giovanni Laterano sei schon seit dem 17. Jahrhundert verschwunden, dahin richtig zu stellen, dass sich dasselbe in seinen Bestandtheilen, wenn auch nicht in der ursprünglichen Anordnung, noch heut im rechten Seitenschiff der Kirche befindet, wie schon Milanesi bei Gelegenheit der Veröffentlichung einer darauf bezüglichen Urkunde bemerkt (Buonarroti Serie III Vol. II p. 118) und neuerdings v. Oettingen ausführlicher dargelegt hat. — S. 603 u. 604 spricht der Verfasser von den Fresken A. del Castagno's in S. Maria nuova, als ob sie noch existirten, was doch — wie er selbst an anderer Stelle betont (S. 625) seit langem nicht mehr der Fall ist. — In der Reihe der erhaltenen Bilder Masaccio's vermissen wir die beiden Darstellungen aus der Predella des untergegangenen Altarbildes im Carmine zu Pisa, die übereinstimmend mit der Beschreibung, die Vasari davon gibt, jüngst durch Bode in zwei Tafeln der Berliner Galerie wiedererkannt wurden. — Die beiden Einzelgestalten Johannes d. T.'s und des hl. Franciscus im rechten Seitenschiff von S. Croce werden noch unter Andrea del Castagno angeführt,

obwohl man sie jetzt allgemein als dem Dom. Veneziano gehörig anerkennt, und die Frescomadonna des letzteren Meisters vom Canto de' Carnesecchi wird noch als im Besitz des Principe Pio angegeben, obgleich sie seit 1886 mit den übrigen Bruchstücken jener Freske in der National Gallery vereinigt ist (s. Repert. X, 306). — In den biographischen Notizen über Giuliano d'Arrigo, genannt Pesello, vermissen wir den Hinweis (S. 626), dass er auch Architekt war und als solcher sowohl an den Concurrenzen um die Kuppel sich betheiligte, als auch zum ersten Stellvertreter Brunelleschi's beim Bau derselben ernannt wurde; bei der Aufzählung der untergegangenen Fresken Pisanello's (S. 635) diejenigen im Schloss zu Pavia, die bei der Eroberung durch die Franzosen 1527 vernichtet wurden. In Anbetracht der Bedeutung, die der Freskencyclus in S. Francesco zu Arezzo nicht blos im Werke des Piero della Francesca, sondern in der Malerei des Quattrocento überhaupt einnimmt, möchte bei den Lesern des Müntz'schen Buches der Wunsch berechtigt sein, statt des Hinweises auf eine an anderer Stelle vom Verfasser gegebene Würdigung derselben doch auch hier direct Ausführlicheres über sie zu erfahren (S. 628). Ebenso wird mancher derselben mit uns die Flüchtigkeit bedauern, womit der Verfasser aus Rücksicht für den Umfang seines Buches gezwungen war, über die Anfänge der umbrischen, wie auch überhaupt über die sieneser Malerschule des Quattrocento hinwegzueilen. — Die Flügel des verlorenen Altarbildes von Gentile da Fabriano sind nicht mehr, wie S. 648 angegeben, an ihrer ursprünglichen Stelle in S. Nicolo, sondern unlängst in die Uffizien übertragen worden, das jüngste Gericht Fra Angelico's ist aus dem Besitz Lord Dudley's (S. 659) im Jahre 1887 ins Berliner Museum gelangt.

Zum Schluss noch einige Worte über den illustrativen Theil. Dass derselbe bei den Traditionen des französischen Bücherverlags für Werke ähnlichen Charakters sehr reich ausfallen musste, ist selbstverständlich. Die ausserordentlich umsichtige und treffende Wahl des Materials ist wieder das eigene Verdienst des Verfassers, namentlich auch in der Richtung, dass wir mit einer reichen Ernte aus weniger bekannten Regionen des unerschöpflichen Schatzes der Renaissancekunst, als da sind Miniaturen, Niellen, Kupferstiche, Medaillen, beschenkt werden. Für die Wiedergabe der Vorlagen hat die Verlagshandlung die mannigfachsten technischen Proceduren in den Dienst ihrer Aufgabe genommen. Nicht immer mit gleich günstigem Erfolg. So sind zwei der Farbendrucke leider ganz missrathen: die vaticanische Freske Melozzo's durch verfehlte Wiedergabe von Farbe und Ausdruck des Originals, — also wohl in Folge einer unzureichenden Vorlage; das Madonnenrelief Sansovino's im Louvre durch Nachlässigkeit bei der Druckherstellung. Aehnlich ist es manchen der auf dem Wege irgend eines der photochemischen Druckverfahren erzeugten Nachbildungen von Handzeichnungen en camaïeu ergangen. Garade was dabei in erster Linie in Betracht kommt: die Bestimmtheit der Zeichnung, der individuelle Charakter des Strichs, ist durch die Wahl der Reproductionsart zumeist verwischt und in Folge dessen, in manchen Fällen auch durch den, wie uns bedünken will, misslungenen Druck, der Charakter der Originale bedenklich alterirt worden. Uneingeschränktes Lob verdienen

die in mehrtönigem Lichtdruck hergestellten acht Tafeln ausser Text, welche zumeist den Schätzen des Louvre entnommene Handzeichnungen, darunter einige herrliche Köpfe von Lorenzo di Credi und Giov. Bellini wiedergeben. Unter den ungemein zahlreichen Textillustrationen bleiben noch immer die Holzschnitte das Beste, wenn ihnen Vorlagen von Meistern wie Gautier, Wilson, Laurent u. A. zu Grunde liegen und sie von Künstlern in ihrem Fach wie Barbant, Sgap geschnitten werden. Für ein Blatt, wie z. B. das Bruchstück aus Filippino Lippi's Madonna vor dem hl. Barnardin in der Badia zu Florenz gibt der kunstsinnige Beschauer gerne ein Dutzend Autotypien und Zinkographien in den Kauf, wie er überhaupt gerne die Verwendung der letzteren Herstellungsarten, namentlich für die Wiedergabe von Werken der Sculptur und Architektur, womöglich in noch engere Grenzen eingeschränkt gesehen hätte. Für Gemälde, Miniaturen, Teppiche lässt man sie sich eher gefallen, weil da ihr die Modellirung abstumpfender, verwischender Charakter sich nicht geltend machen kann. Freilich waren es in diesem Falle bei dem sehr mässigen Preise des umfangreichen Bandes Rücksichten der Oekonomie, welche die ausgiebige Verwendung der gedachten Reproductionsweisen vorschrieben und ist es ja nicht zu leugnen, dass in Folge der dadurch ermöglichten Heranziehung von einem überaus reichhaltigen, neuen Illustrationsmaterial der vorliegenden Publication auch nach dieser Richtung hin ein ausgezeichnetes Merkmal verliehen werden konnte. —

Wir nehmen von dem schönen Werke Müntz's mit freudigem Danke für die mannigfache Anregung, die wir daraus schöpfen konnten und in der sicheren Erwartung Abschied, dessen Fortsetzung — beziehungsweise was die Geschichte der Renaissance in Italien betrifft, Abschluss — in nicht zu langer Frist begrüssen zu dürfen! *C. v. Fabriczy.*

Les Artistes Célèbres. **Charles Yriarte:** Paul Véronese; **Henry Havard:** Van der Meer de Delft; **Alexis Bertrand:** François Rude. Paris, Librairie de l'Art. 1888.

Diese drei Bändchen stehen den besten zur Seite, welche bisher in dieser Sammlung veröffentlicht wurden. Für Paolo Veronese konnte kaum ein kundigerer Biograph gefunden werden als Yriarte, der sich schon in seinem geistvollen gediegenen Buche »La vie d'un Patricien de Venice« so eingehend mit Paolo Veronese beschäftigt hatte. Der künstlerische Charakter ist trefflich analysirt, besonders eingehend ist die Würdigung von Paolo's Fresken in der Villa Maser. Für die äussere Stellung des Paolo von Interesse sind die am Schlusse vom Verf. mitgetheilten Vermögens-Einschätzungen von 1582—1586, welche die materielle Lage des Paolo als eine sehr günstige, wie sie seiner rastlosen Thätigkeit entspricht, erscheinen lassen. Einzelne Angaben Yriarte's vermag ich nicht als bewiesen anzusehen. Woher stammt seine Angabe, dass Antonio Badile der Bruder von Paolo's Vater, Gabriele Caliari, gewesen sei? Dagegen spricht schon die bekannte Thatsache, dass am 17. April 1566 sich Paolo mit Helena, der Tochter des (1560) verstorbenen Antonio Badile, in der Kirche St. Anastasia in Verona vermählte;

unter den Trauzeugen befand sich auch der Maler Paolo Farinato. (Die Urkunde mitgetheilt im Archivio Veneto tom. XXI, 1881, pag. 144.) So zweifelhaft wie ehedem bleibt mir auch die Reise Paolo's nach Rom, von der Rudolfi spricht und die Yriarte in das Jahr 1565 setzt. Nun fällt allerdings in dies Jahr eine der Botschaftsreisen des Girolamo Grimani, in dessen Begleitung Paolo nach Rom gekommen sein soll, aber Paolo war das Jahr 1565 hindurch mit den grossen Bildern für den Chor von S. Sebastiano beschäftigt (sie waren im December 1565 vollendet). Die Datirung der Wandmalereien in der Villa Maser, auf spätestens 1565, scheint mir zu früh gegriffen; für die Jahre 1561—1565 ist die Thätigkeit Paolo's in Venedig durch mehrere seiner Hauptwerke verbürgt, und vor dieser Zeit lassen sich die Werke in Maser schon aus stilkritischen Gründen nicht ansetzen. Ich halte nach wie vor daran fest, dass Frühling und Sommer 1566 diese Malereien entstehen sah. Vermisst habe ich auch die Bezugnahme auf die interessanten Jugendwerke des Paolo, die aus der Casa Contarini in die Pinakothek in Verona kamen (Fragmente von Wandmalereien); unter seinen im Trevisanischen ausgeführten Wandmalereien waren neben jenen in Fanzolo auch die in der einstigen Villa Soranza (Fragmente u. A. in Seminario Patriarcale in Venedig) nicht zu vergessen. (Ich weise auf meine Abhandlung in Lützow's Zeitschrift f. b. Kunst XII. 1877, pag. 357—373.) Die beigegebenen Illustrationen sind, wie fast in der Regel bei Veröffentlichungen der Rouam'schen Firma, zahlreich und in der Mehrzahl zufriedenstellend; am vollkommensten ist die Wiedergabe dreier Handzeichnungen, von welchen die eine in der Ambrosiana, zwei in der Albertina in Wien sich befinden.

Henri Havard stellt in seiner Biographie noch einmal Alles zusammen, was die Urkundenforschung der letzten Jahrzehnte über Vermeer von Delft zu Tage gefördert hat. In der Untersuchung über den Lehrer Vermeer's bleibt Havard bei seiner früheren Ansicht stehen, dass chronologische Gründe es nicht zulässig erscheinen lassen, diesen in Carel Fabritius zu sehen. Nach seiner Meinung sei es am wahrscheinlichsten, dass Léonard Bramer der eigentliche Lehrer Vermeer's gewesen sei, neben welchem dann Carel Fabritius immerhin einen starken Einfluss auf den nicht viel jüngeren Künstler geübt habe: »nous pouvons admettre qu'il (Fabritius) fut son inspirateur, mais non pas son maître au sens exact et corporativ de ce mot« (pag. 32). Nach einer kritisch gesichteten Mittheilung der Lebensdaten des Künstlers folgt der sehr vorsichtig abgefasste Katalog der Werke desselben. Eine Charakteristik des Künstlers fehlt — das ist eine Lücke der Biographie, besonders in Rücksicht auf den Leserkreis, auf den das Sammelwerk »Les Artistes célèbres« in erster Linie berechnet ist. Der gebildete Laie wird kaum das, was W. Bürger oder Havard selbst schon früher zur Charakteristik Vermeer's beisteuerte, zur Hand haben, um die hier gebotenen Daten zu einem lebensvollen Bilde des künstlerischen Charakters und der ganz besonderen Stellung Vermeer's in der holländischen Malerei sich ergänzen zu können.

Die eingehendste der drei vorliegenden Monographien ist die von Alexis Bertrand über François Rude. Das Biographische tritt hier in engen Zu-

sammenhang mit der einheitlichen Abschätzung und der schlagfertigen Darlegung der künstlerischen Tendenzen der Epoche. Das ist bei Rude von besonderer Bedeutung, der eine so reiche und dabei doch organische Entwicklung von den classicistischen Anfängen seiner Jugend bis zu der rückhaltlosen Hingabe an den Naturalismus, wie ihn sein Denkmal des Godefroy Cavaignac auf dem Montmartre oder sein Christus am Kreuz in der Kirche Saint Vincent-de-Paul (Fragment darnach im Louvre) vertreten, durchgemacht hat und dabei zugleich in jeder seiner Entwicklungsphasen von so starkem Einfluss auf die französische Sculptur gewesen ist. Die prächtigen Basreliefs im Schloss Terwueren zeigten freilich, wie der Künstler auch da, wo Stoff und Form die Anlehnung an die Antike nahe legten, eine Frische der Empfindung, eine Feinheit des Naturgefühls bewahrte, von dem die Schule des David d'Angers kaum eine Ahnung hatte. Wiederholt lässt der Verfasser auch den Künsller selbst zu Worte kommen und besonders interessant ist der Brief Rude's an Anatole Devosge, der, an sein Werk Amor als Herrscher der Welt (Musée Dijon) anknüpfend, die Hauptsätze seiner Aesthetik vorlegt. Das Capitel X ist dann der zusammenfassenden Darstellung der Kunstanschauung und Kunstlehre Rude's gewidmet. Am Schluss folgt das chronologisch geordnete Verzeichniss der Werke Rude's und die Bibliographie. Die letztere berücksichtigt ausschliesslich die französische Litteratur, anderenfalls hätte A. Rosenberg's eingehende, geistvolle Charakteristik des Künstlsrs in Dohme's Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts Erwähnung finden müssen. Als Autor der ersten eingehenden, an persönlichen Mittheilungen und ästhetischen Bemerkungen so reichen anonym erschienenen Schrift: Rude, sa vie, ses œuvres etc. (Paris, Dentu 1856) vermag der Verfasser nur Maximin Legrand zu nennen. Die Illustrationen dieses Bandes sind besonders zahlreich und gut in der Ausführung. *H. J.*

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein mit Ausnahme des Kreises Herzogthum Lauenburg. Im Auftrag der provincialständischen Verwaltung bearbeitet von **Dr. Richard Haupt,** Professor, Oberlehrer am Gymnasium in Ploen. 3 Bände. Kiel, Hamann.

Endlich ist auch Schleswig-Holstein in die Reihe der deutschen Ländergebiete eingetreten, deren Kunstdenkmäler eine eingehende zusammenfassende Beschreibung gefunden haben. Die Entstehungsgeschichte dieser Bände drohte zu einem Stück Leidensgeschichte für manchen schleswigholsteinischen Kunstfreund zu werden, dem das Ansehen — auch das wissenschaftliche — seines Ländchens wichtig ist. Die ersten Lieferungen riefen eine sehr starke Rüge u. a. des schleswig-holsteinischen Architekten- und Ingenieur-Vereins hervor. Was sie laut tadelten, hatten schon viele Laien im Stillen gemissbilligt, traurig, dass ein so lange ersehntes und aus Landesmitteln unterstütztes Unternehmen den Hoffnungen nicht besser entsprach. Seitdem ist ein Umschlag im öffentlichen Urtheil eingetreten, vielleicht nicht wenig im Anschluss an den Abdruck eines durchweg zustimmenden Artikels von W. Lübke (aus der »Münchener Allgem.

Ztg.«) in der hiesigen Localpresse. Gerne soll daraus das Wort mitgetheilt werden, »der Verfasser ist immer mehr seiner Aufgabe Herr geworden«. Freilich kann das leider die Zeichnungsfehler in den Illustrationen und die oft seltsame Ausdrucksweise des Textes auch im zweiten Bande nicht aufheben. Vor mir liegen die älteren Veröffentlichungen über die mittelalterlichen Kunstdenkmäler in Niedersachsen, in Schwaben, den österreichischen Kaiserstaaten u. a. m. Wo immer man hier liest und sieht, ist Lesen und Sehen zu allem Andern auch noch Genuss. »Vereinte Kraft macht stark«, bezeugt als Vertreter des hannöverschen »Architecten- und Ingenieur-Vereins« Hase in der Einleitung des zuerst genannten Werkes. Und überall ist es ein Bund mehrerer tüchtig geschulter Fachmänner[1]), aus deren vereintem Wirken jene zum Theil grossartigen Specialwerke hervorgingen, die sich neben den noch glänzenderen der Engländer und Franzosen dürfen sehen lassen. Zu so Ausserordentlichem fehlt es in Schleswig-Holstein wohl an künstlerischem Material, wie an Geldmitteln. Doch hätte vielleicht fachmännische Schulung »in vereinter Kraft« Vollendeteres erreicht, als es dem Bemühen eines wie immer eifrigen und kundigen Schulmannes (Philologen) erreichbar war, sogar wenn es ihm an zeitweiliger treuer Mithilfe gut unterrichteter Specialforscher (Posselt, Biernatzki, Rob. Schmidt, A. Haupt u. s. w.) nicht fehlte. Die Arbeitstreue und leidenschaftliche Hingabe des Verfassers an seine mühevolle Aufgabe verdient geradezu Bewunderung. Fast jedes Blatt zeigt, wie er keinen Winkel unseres Ländchens undurchforscht gelassen. Aus Chroniken, alten Schriftstellern und Bildern wird die ferne Vergangenheit hervorgeholt und das Untergegangene dem jetzigen Bestand angereiht, so dass man ein vollständiges Bild des künstlerichen Besitzstandes dieses nördlichst deutschen Gebietes erhält. Uebersichtlicher wäre wohl das Bild geworden, wenn für die Anordnung das örtliche Nebeneinander und nicht das Alphabet als Maassstab gewählt wäre[2]). Ist dadurch die Orientirung im Buche vielleicht erleichtert — bei dem Hin- und Herirren von Norden nach Süden, je wie der Name des Kreises es will, verliert sich der Ueberblick über Zusammengehöriges. Schon hierdurch, mehr noch durch manche Eigenart des Stiles, gestaltet sich das Ganze mehr zu einem Nachschlagebuch — vielfach buchstäblich zu einem Inventar — als zu einer zusammenhängenden kunstgeschichtlichen Lectüre. Der Ausdruck bedient sich meistens allergrösster Kürze — bis zur Grenze der Unklarheit hin — dadurch in einer Art Uebereinstimmung mit den häufig winzig kleinen und nicht immer rein ausgeprägten Bildern. Das gilt besonders von vielen der eingefügten

---

[1]) Eine merkwürdige Ausnahme macht Puttrich, der, »kein Künstler oder Archäolog von Fach, sondern ein von Geschäften bedrängter Jurist«, schon 1836 begann seine vielbändigen Sächsischen Denkmäler, wie es scheint ohne wesentliche Hilfe, auf eigene Kosten herauszugeben, mit ihren trotz der veralteten Technik so hochmalerischen Blättern. Auch Bock's Rheinlande scheinen nur aus seiner Hand hervorgegangen.

[2]) Für die Unterabtheilungen ist die alphabetische Ordnung auch in anderen ähnlichen Werken zur Anwendung gekommen, z. B. in den »Bau- und Kunstdenkmälern der Rheinprovinz« (Düsseldorf 1886).

Photographien, während ein Theil der Lichtdrucke (von Bruckmann in München), sowie der Holzschnitte genügen.

Voran steht überall — auch der Zahl und dem Werth der Denkmäler nach — die kirchliche Kunst. Im hohen Norden wird an zahlreichen ansehnlichen romanischen Landkirchen der Einfluss des benachbarten Domes zu Ripen nachgewiesen. Mit ihm schliessen sie sich an gute rheinische Vorbilder an und sind »alle aus einem Guss« im 12. Jahrhundert aus Tuffstein, vom Brohlthal eingeführt, erbaut worden. (»Die grossartige Tuffeinfuhr hat Flotten von Schiffen erfordert.«) Für Hauptheile, vornehmlich den sehr verschiedenartig durchgebildeten Sockel, ist hier, wie im ganzen Lande, wo es ja an anderem Haustein fehlt, der heimische Granit (Findling) verwendet, mitunter als roher Feldstein, anderswo in sauberen Quadern ganze Mauern bekleidend, ausserdem Ziegel und Füllwerk. Es gibt in dieser Gegend, vom Volksmund so bezeichnet, »verkehrte Kirchen«, an denen der meist spätgothische »Thurm über oder an dem Chore« sich befindet. Den Mittelpunkt dieser interessanten Gruppe bildet die thurmlose Marienkirche zu Hadersleben, im 15. Jahrhundert »zu einer der stattlichsten Kirchen des Landes« umgebaut. Westwärts erhebt sich in einst anmuthiger, später verödeter Gegend des mittleren Nordschleswig die schöne Kirche der einstigen Benedictinermönche zu Lügumkloster, ein Werk des Uebergangsstiles, wie so viele im Lande bis um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Jenes Vielerlei an Material ist auch bei der Hauptkirche des Herzogthums, dem Petersdom der alten Bischofsstadt Schleswig, zur Verwendung gekommen. Seine ursprüngliche Form als romanische Basilika (11. oder 12. Jahrh.), sowie die spätere Entwicklung des Ausbaues trat gerade jetzt, da unter Adler's Oberleitung der Thurmbau endlich begonnen ist, beim Abbruch des Westendes überall zu Tage. Mehr interessant als durchaus erfreulich ist auch diese Baugeschichte mit ihren 4 Epochen, da sie schliesslich eine Hallenkirche als Resultat zurückliess, immerhin aber hervorragend durch Grossräumigkeit und bauliche Besonderheiten. Hallenkirchen finden sich, zum Theil in nüchternerer Durchbildung, auch anderswo, z. B. in Rendsburg und Kiel.

Von dem nordöstlichen Holstein heisst es: »Das Land der Wagerwenden hat mehr als andere Theile Nordelbingens seine eigenthümliche Kunstentwicklung gehabt. Die kirchlichen Bauten sind hier, einschliesslich die Insel Fehmarn von solcher Mannigfaltigkeit . . ., zum Theil auch von solcher Bedeutung, dass Wagrien der . . . in den Herzogthümern wichtigste . . . Landstrich ist.« Als älteste »merkwürdig einheitliche Gruppe« sind die »streng romanischen Vizelinskirchen« (12. Jahrh.) genannt, deren erste noch aus Feldsteinen erbaut wurden und die als Ersatz von Hausteinen Stuck . . . in »Werkstücken« aufweisen. Der Backsteinbau »bricht im Untergangsstil kraftvoll durch und neue Kirchen schiessen pilzartig empor». Die hier 1238 von Adolf IV. angelegte Stadtkirche zu Neustadt, an welcher der Einfluss des nahen Lübeck (St. Marien) nachweisbar ist, wird als das »bei weitem edelste und schönste Bauwerk des Landes« bezeichnet. Weiter südwärts ist »der älteste zu datirende Ziegelbau Norddeutschlands« die dem Lübecker Dom verwandte Kirche zu

Segeberg: ursprünglich »streng romanische Basilika mit Stützenwechsel, in Doppeljochen, ohne innen erkennbares Querschiff« und mit einem jüngeren Thurm, alles in schwerfälligen Formen.

Von diesen an der Ostküste Schleswig-Holsteins gelegenen Ortschaften durch den verrufenen, wenig bebauten Haide-Mittelrücken getrennt, zieht sich an der Westküste das Gebiet der Marschen entlang, mit ihrer friesischen und zum Theil wie im ganzen Norden ursprünglich dänischen Bevölkerung. Dem schliessen sich die Nordseeinseln an. Auf diesen überdauerten, auf hohen Werften gelegen, die starken grossen Kirchen zum Theil sogar die schwersten Fluthen. Weniger schonsam als das Wasser sind in Husum die Menschen zu Werke gegangen. Die dortige Kirche, die »einzige bedeutende spätgothische dieses Landes (»elegantissimum templum», sagt H. Ranzau) ward 1807, weil einige Steine im Thurmgewölbe abbröckelten, abgerissen«. Leider liesse sich Aehnliches mehr erzählen! Aus dem holsteinischen Dithmarschen dürfte als weithin alles an Grösse und Bedeutsamkeit überragend nur die Meldorfer Kirche hier genannt werden. Zugleich mit dem Hamburger Dom etwa um 1220 auf romanischem Grundriss aufgeführt, zeigt besonders das Innere reiche organische Gliederung. Die Eigenart ist im Anschluss an die verschiedenen im Gebäude vertretenen Stilarten bewahrt, auch bei der soeben durchgeführten vorzüglichen Restauration von W. Narten. Wie es von einem Dachreiter im Eiderstädtischen heisst, er sei 1783 umgeweht, so hier 1444 von dem sehr hohen, auch als Seezeichen dienenden Westthurm. Das zeigt, wie viel Widerstand in unserem Klima die Thürme zu leisten haben. Schon jetzt nach kaum 20 Jahren zerbröckelt der schöne Meldorfer Thurm wieder stark. Die Thürme fehlen auch vielerwärts ganz. Von jenen wagrischen Vizelinskirchen heisst es, dass ihr »Typus einen runden Thurm mit quadratischem Thurmgemach als Theil des Innenraums« aufweist. Häufig sind aus spätgothischer Zeit colossale vierseitige Helme, die auf Giebeln aufsitzen. Ein Doppelthurm (Zwilling) kommt nur im einzelnen Fall vor (in Broacker), die dänische Form »des Satteldaches in der Längsrichtung der Kirche« öfter im Norden. Wie von den einst zahlreichen Klöstern des Landes (die Stadt Schleswig hatte deren 4) nur wenige noch als edle Damenstifte erhalten sind, so findet sich der Kreuzgang nur noch vereinzelt vor. Am bedeutendsten ist der einst zweistöckige, in jetziger Form aus dem 15. Jahrhundert stammende sogenannte Schwahl (dänisch gleich kühler Gang) des Schleswiger Domes. Jünger kann auch die hochinteressante Ausmalung der Wand- und Deckenfelder dieses Kreuzganges nicht sein (ein Cyklus Darstellungen aus der Geschichte Christi), welche, kürzlich entdeckt, jetzt einer guten Herstellung sich erfreut. Sie dürfte den fast gleichzeitig aufgefundenen grossartigen Malereien in Meldorf — meist in concentrischen, friesartigen Streifen an den Gewölbekuppeln angeordnet — an die Seite zu stellen sein. Hie und da, auch auf dem Lande, lassen jetzt Gemeinden ihre alten Kirchenmalereien herstellen, oft eine gar nicht üble Zusammenstellung von Figürlichem und Zierwerk.

Die Ausstattung unserer Kirchen ist einst eine überreiche gewesen und zwar in allen Stilarten, vom Frühromanischen bis ins Rococo hinein, und sie

ist stellenweise noch immer reich zu nennen, wenn es wohl auch nirgends mehr heissen darf, dass man vor Schmuckstücken die Wände kaum sehen könne. Dinge, welche den katholischen Cultus zur Voraussetzung haben, wie der Lettner, das Sacramenthäuschen u. dergl. findet sich nur noch in einzelnen Holzarbeiten vertreten. An den Taufen — meistens mit hohem, stark verziertem Deckel versehen — kommt jedes Material zur Verwendung von dem ungefügen, oft roh bearbeiteten Granit der Frühzeit bis zum zarten Alabaster, der auch für anderweitigen Schmuck gebraucht wurde. Z. B. sind »von grosser Schönheit . . ., würdig, edel, mild und heiter« die Alabasterreliefs, welche den Taufstein des dithmarsischen Dorfes Hemme vom Jahr 1640 schmücken. Aehnlich ist der schwarz marmorne mit Alabaster in Garding. Selbstverständlich ist für Taufen, wie anderes Kirchengeräth Metallarbeit reichlich gebräuchlich. So finden sich vereinzelt treffliche Grabplatten aus Erzguss, z. B. die J. Reventlow's bei Ploen. Derselben gräflichen Familie gehört in einem der zahlreichen Grabgewölbe des Domes zu Schleswig der berühmte Metallsarg mit daraufliegender weiblicher Figur und viel werthvollem metallenen Schmuck, von dem allein die Schleswiger Capellen eine Ueberfülle des Schönen bieten. Silberfiguren finden sich in einer Kieler Kirche, ein herrliches Silberrelief von H. Lencker in Augsburg (Grablegung) am Altar zu Wandsbeck und Silbereinlagen in Ebenholz am Altar der Schleswiger Schlosscapelle. Von schönem Abendmahlsgeräth, bemerkenswerthen Glocken, Kronleuchtern u. s. w. wird in Menge berichtet. An schmiedeeisernen Gittern und Thürbeschlägen steht wiederum der Dom voran. Hier steht im Chor das herrliche marmorne Königsdenkmal Friedrich's I. nach J. Bink's Entwurf, das seit Lübke's und R. Schmidt's Veröffentlichung Weltruf hat. Wie sich im Dom noch jetzt 20 Epitaphien finden, in der Rendsburger Marienkirche 18, in der Kirche zu Eckernförde fast ebensoviele — darunter ausgezeichnete Arbeiten in Sandstein, Marmor und Alabaster, oder in Holz, einige als Grufteingänge ausgestaltet — so zeigt sich im ganzen Lande an der Fülle und dem Werthe dieser Denkmäler mit dem oft überladenen Aufbau der Spätzeit der Reichthum der Geschlechter und der enge Zusammenhang der Gemeinde mit ihrer Kirche. — Wie alles, was von schleswig-holsteinischer Kunst spricht, zeigt auch dieses Buch, wie sehr ihre Hauptbedeutung in der Holzschnitzerei liegt. Verschwenderisch hat sie einst, bis ins vorige Jahrhundert hinein, — wie alle unsere Kunst oft stark von den Niederlanden her beeinflusst — ihr Werk über Kirche, Schloss und Haus ausgebreitet, so dass noch immer ein stattlicher Rest erhalten ist, wie arg auch die Verwüstung bis in unsere Zeit hinein gehaust hat [3]). Kaum ein Kirchlein gibt es demnach, das nicht wenigstens einige Stücke mehr oder weniger guter Bildschnitzereien noch bewahrt hätte: am Gestühl, Getäfel, an der Orgel, der Taufe oder Kanzel, wie in den oft sehr schönen Kreuzgruppen — Maria und Johannes zur Seite des Krucifixes —, die

---

[3]) Bei dem erwähnten Abbruch der Kirche in Husum, welche 18 Altäre gehabt hatte, wurde z. B. ein grosser Theil des prächtigen Schnitzwerkes als Brennholz verkauft. Später gingen alljährlich Schiffsladungen voll ins Ausland.

sich häufig wiederholen, am meisten aber am Altare. Kommt der geschnitzte Altartisch wenig vor, so fehlt an der hohen Aufsatzwand die reiche, mitunter bemalte Holzarbeit fast nie. Das Mittelfeld des Triptychons ist am häufigsten im hohen Relief von einer bewegten figurenreichen Scene der Leidensgeschichte, meist der Kreuzigung, ausgefüllt, während die Nebenfächer vielleicht in reihenweiser Anordnung Apostel, Heilige unter Baldachinen oder ruhige Vorgänge zeigen und die Predella mitunter vom Abendmahl oder der Grablegung eingenommen ist. Zu dieser normalen Anordnung stimmt der stellenweise spätere obere und seitliche Abschluss wenig mit seinen schwulstigen Ungeheuerlichkeiten. Aber nicht selten sind die einheitlich im mittelalterlichen Stil durchgeführten Schnitzaltäre erhalten, wie der des Klosters Cismar, »nach seiner architektonischen Anlage zu den vornehmsten Deutschlands« gehörig (Münzenberger). Dass das alles überragende Altarwerk Hans Brüggemann's im Dom — 1514/21 in augenfälliger Anlehnung an Dürer's »Kleine Passion« gefertigt, bis 1666 in der schönen Klosterkirche zu Bordesholm — nicht ohne Ein- und Nachwirkung geblieben ist, sieht man; doch wird wohl sein Name öfter genannt, als seine Mitarbeit nachweisbar ist. Aber nach H. Ranzau, der ihn »Bildhauer und Maler« nennt, ist er der Meister des prächtigen Altares in Segeberg. Das Kieler Thaulow-Museum hat eine Kreuzigungsgruppe von ihm, die derjenigen im Mittelfelde des Domes ähnelt und gleichkommt. Konnte bis vor Kurzem fast nur dieser letzte Vertreter der Spätgothik als schleswig-holsteinischer Bildschnitzer genannt werden, so drängt sich jetzt, seit den verdienstlichen, mühevollen Archiv-Forschungen des Pastor J. Biernatzki, Name an Namen unter denen, die Gutes und Allerbestes geleistet. Unter den beglaubigten Meistern des üppig wuchernden Barock thut sich u. A. Gudewert hervor (1600/71) mit »dem Meisterwerk des Barock im Lande«, dem Altar in Kappeln, demjenigen in Eckernförde, Schönkirchen, Preetz u. s. w.

Hat z. B. der Dom einst 45 Altäre gehabt, so konnte keine Kirche mehr als eine Kanzel brauchen. In dem früh evangelisirten Schleswig-Holstein aber gibt es kaum ein Dorfkirchlein, in dem auch dieses Hauptstück nicht reiches Schnitzwerk bekleidete. Treten auch hierbei die wirren Zierformen der Spätzeit oft stark auf, so schränkt doch die ruhige Grundform des Aufbaues meistens das Uebermaass ein, das nur am mächtigen Schalldeckel keine gegebenen Grenzen findet. Von edelster Wirkung ist die Brüstung, wenn, wie gewöhnlich, die Seiten — deren Zahl stark variirt — im Hauptgeschoss von gut durchgebildeten, einzeln oder paarweise angeordneten Säulen mit Schaftzier oder von Hermenkaryatiden flankirt sind; auf zierlichem Pilaster oder Säulchen setzt der Rundbogen auf, welcher die flachen biblischen Reliefscenen der Füllung einrahmt. Gebälk und Sockel sind meistens verkröpft. Zu wenigen Malen zeigt, wie in Gettorf, das Hauptgeschoss zwei rundbogige Füllungen über einander. Gewisse typisch gewordene Formen lassen sich mitunter auf bestimmte Persönlichkeiten zurückführen, so der oft wiederkehrende »Rendsburger Typus« auf Meister H. Peper um 1621. Auch die Nachbarstädte arbeiteten mit; so wurde die Kanzel in Brunsbüttel, »eine der besten aus ihrer Zeit«, 1725 von den Hamburgern Eckermann und Reyer geliefert, wie

eine schöne Renaissance-Kanzel mit Auflage-Arbeit im Kreis Tondern 1606 vom Lübecker Bürger J. Moritz. Für weitaus die Mehrzahl aber auch der ausgezeichnetsten Arbeiten des Kunstgewerbes wie der Kunst in unserm Lande fehlen noch die Meisternamen. »Ueber die Künstler ist nichts Bestimmtes bekannt«, heisst es auch von dem eigenartigst prächtigen Werk der Holzarbeit, welches die Schleswiger Schlosscapelle birgt, dem herzoglichen Betstuhl, in dem auch die Intarsia und ihre farbige Wirkung Triumphe feiert [4]). So viele Intarsien im 13. Jahrhundert auch sonst hier mögen entstanden sein — es sind nur wenige mehr erhalten, weil man sie mit Oelfarbe übermalt hat. — Dass bei der ungezählten Menge von Holzschnitzarbeiten häufige Wiederholungen vorkommen, darf nicht Wunder nehmen [5]), es bleibt immer noch genug Originales anzuerkennen.

War hier Hochfluth, so ist an Werken der Malerei, an bedeutenden Tafelbildern in unsern Kirchen Armuth, so viel Gutes auch einst hier muss gewesen sein. Wie vom 16. Jahrhundert an unter den aus Holland vertriebenen Sectirern Baumeister und Bildschnitzer eingezogen waren, so auch Maler, und die besten Gemälde zeigen niederländischen Einfluss. Zum Hervorragendsten gehören entschieden die herrlichen Bilder von Rembrandt's Schüler J. Ovens (1623/79, geb. in Tönningen) in Friedrichstadt, Tönningen und dem Schleswiger Dom. Nicht unbedeutende Gemälde aus dem 17. Jahrhundert finden sich noch an Altären und Kanzelbrüstungen des Kreises Eiderstedt; so in Poppenbüll und Tating. Eine schöne »Anbetung« (bez. H O oder H C 1566) hat der Altar zu Selent bei Ploen und eine aus dem 18. Jahrhundert, »in französischer Art gemalt« derjenige zu Loit in Angeln. Pastorenbildnisse, darunter viele gute, gibt es in Menge und von manchem vornehmen Epitaphium blicken treuherzige Männer und Frauen ernst herab, oder die Füllungen des vielgeschossigen Aufbaues zeigen mehr oder weniger tüchtig gemalte biblische Vorgänge. So ist im Dom, anfasslich und edel, eine Kreuzigung mit anbetenden Stiftern von Joh. de Kempene (Floris' Schule).

Was Farbe, Pinsel und Tünche später an Kirche und Wohnhaus gethan, sind meistens Unthaten: barbarisches Anstreichen und zwar so solide, dass jetzt die Reinigung schwer gelingt. Auch im Profanbau, vom Schloss bis zur Hütte, ist mit wenig Ausnahmen durch Oelfarbe und Tünche, die gleichfarbig jedes Material: Stein, Holz und Eisen, zudeckt, dafür gesorgt, dass von ursprünglichen Besonderheiten und Schönheiten wenig zu sehen ist. Malerische Fachwerkbauten mit mannigfach sich kreuzendem Gebälk, auf kräftigen Knaggen

[4]) Hiefür, wie für manches andere sei verwiesen auf frühere Aufsätze in dieser Zeitschrift: »Schloss Gottorp, ein nordischer Fürstensitz« von R. Schmidt 1888; »Jürgen Ovens, ein schleswig-holsteinischer Rembrandt-Schüler« 1887, sowie auf Lübke's »Deutsche Renaissance«.

[5]) So finde ich in der Illustration eines Altarreliefs aus Südholstein eine »Verkündigung« genau so dargestellt, wie sie an einer riesigen Eichentruhe in meinem Besitze sich findet. In meinem ländlichen Elternhause kehrt dieselbe nochmals wieder und ein viertesmal in der Magnussen'schen Sammlung in Schleswig. Doch ist keine Ausführung der andern ganz gleichwerthig.

ruhend, darüber fächerförmiges Flachornament — alles das geschnitzt — und dazwischen zierlich gemusterter Ziegelverband (z. B. mit dem sog. Donnerbesen) finden sich einzeln noch in Land und Stadt, z. B. in Kiel. In den Städten herrscht bei alten Steinhäusern der hochragende Giebel — oft Treppengiebel — vor, wie in Husum, Friedrichstadt, Flensburg u. s. w. Flotte Zeichnungen, zum Theil vom schleswig-holsteinischen Maler Knutz, geben derlei hübsche städtische und ländliche Ansichten wieder. Eine eigenartige Erscheinung bieten die reichen Bauernhöfe der Marschen, z. B. im Eiderstedtischen. »Der Hauberg«, auf hoher »Wurt« gelegen, mit Gräben umzogen, gleicht einer Burg, wozu das Haus im kriegerischen Dithmarschen vor Zeiten sich ausbauen musste. Der vielgestaltige Bau unter dem mächtigen Firstwalmdach mit vielen unregelmässig angeordneten Erkern, »für Vieh, Menschen und Vorräthe Platz gebend», über den langgestreckten Mauern, wirkt höchst malerisch.

Die noch erhaltenen Fürstenschlösser, in Schleswig-Gottorp (s. oben), in Augustenburg, Grawenstein, Husum, Ploen bieten als Bau jetzt höchstens eine imposante Gesammtwirkung. Das stattliche Husumer Schloss, 125 Meter lang, war, im 16. Jahrhundert gebaut, dem Friedrichsburger ähnlich. Reste der Ausstattung zeigen noch sechs Prachtkamine in Sandstein und Alabaster herrlich durchgeführt, mit antikisirenden und allegorisirenden Sckmucktheilen. Wie Gottorf sein gutes, eigenartiges Gewölbeornament bewahrt hat, so sind im Gartenschloss zu Ploen Rococo-Stukkaturen, die man als schön bezeichnet. Gute Stuckarbeiten, oft im vorigen Jahrhundert von Italienern ausgeführt, sind im Lande nicht selten. Unter den zahlreichen vornehmen Herrenhäusern des Adels heben die vom berühmten H. Ranzau, zum Theil nach »italischer Art und Sitte« angelegt, sich hervor: Breitenburg, Ahrensburg, Wandsbeck und besonders Ranzau. Diesen Stammsitz zu einem »wahren Schatzkästlein« zu machen, liess er sich 1592 durch Ferd. v. Medici Marmorblöcke schicken und zog alle Künste in Dienst. Eine Anzahl ziemlich bewegter Marmorfiguren, Gobelins und schöne alte Waffen finden sich hier noch. Breitenburg, »gegen 1600 die zweitstärkste Festung im Lande, war zugleich der stolzeste Herrensitz. Noch heute ist seine Erscheinung die bedeutsamste.«

Unter den bürgerlichen Wohnungen ist fast nur der Rest des Marcus Swyn'schen Hauses im Dorf Lehe, jetzt im Meldorfer Museum, noch zu bewundern übrig. Wie Mitte des 16. Jahrhunderts dieser dithmarsische Landvogt, aus einem der alten Geschlechter, sein einstöckiges Strohdachhaus ausgestattet hat, so werden in dem wohlhabenden Lande zahlreiche Andere Aehnliches geleistet haben. Die Prunkstube, »der bunte Pesel«, nach Meldorf übergeführt, zeigt an Decke, Getäfel, an Fenstern, Thüren, grossen Prachtbetten und -Schränken phantastisch üppige Schnitzerei mit viel Groteskenwerk, Jagdscenen u. s. w., theils durchaus edel, theils überladen und ausspurig. Nur der Kamin ist aus Sandstein. Hübsche friesische Bauernstuben unseres Buches — vom Maler Jessen — zeigen, wie noch jetzt, auch in einfachern alten Häusern, das Holz vorherrscht für Bekleidung von Wand und Decke, für Wandbetten mit Inschriften darüber u. s. w. Dass beziehungsreiche Inschriften viel-

fach dem geschnitzten Hausrath Wichtigkeit gaben, sieht man in unsern Alterthumssammlungen, der Dithmarsischen in Meldorf, der Magnussenschen in Schleswig und dem Thaulow-Museum in Kiel, wohin zahlreiche werthvolle Reste aus Kirche und Haus gerettet sind.

Der noch nicht vollendete 3. Band des Werkes enthält, ausser Angabe der benutzten Quellen, vielerlei umfangreiche Verzeichnisse. Für Schleswig-Holstein ganz neu, und dadurch besonders werthvoll, ist, als Resultat mehrjährigen Durchsuchens zahlreicher Archive seitens des P. J. Biernatzki, eine »Uebersicht der Meister: Baumeister, Bildhauer, Maler, Giesser und der andern Berufszweige« hinzugefügt. Vor der Unsumme von Arbeit, die dieses Werk voraussetzt, zunächst schon die 2 ersten Bände mit ihren 1261 Seiten und 1682 Illustrationen, bekommt man bei dem Wege durch dasselbe immer mehr Achtung. Wer Schleswig-Holstein will kennen lernen, wird es hier finden.

Doris Schnittger—Schleswig.

Aus den Schätzen der königl. Bibliothek zu Bamberg. Herausgegeben von Dr. **Friedrich Leitschuh.** Erster Band. Bamberg, Buchner'sche Buchhandlung 1888.

So viel auch aus der Bamberger Bibliothek nach München entführt worden ist, sie gehört noch immer zu den an handschriftlichen Kostbarkeiten reichsten Bibliotheken — sieht man von München und Berlin ab — in Deutschland, und auch zu den am besten verwalteten. Nicht bloss dass jeder Forscher dort auf jegliche Erleichterung seines Studiums rechnen darf, der Vorstand selbst ist rastlos bemüht, den Besitz für die Forschung nutzbar zu machen und Verschollenes oder Vergessenes an das Licht zu ziehen. So wurde schon an dieser Stelle auf den meisterhaft gearbeiteten Katalog der Handschriften der königlichen Bibliothek zu Bamberg, von welchem der die Handschriften der Helleriana behandelnde Band zuerst erschien, hingewiesen (Repertorium XI, S. 94 ff.), so erschien erst vor Kurzem der ausgezeichnete über Alles knapp und gut orientirende Führer durch die königliche Bibliothek zu Bamberg in zweiter, neu bearbeiteter und vermehrter Auflage (Bamberg, Buchner'sche Verlagshandlung), und nun ist auch auf das oben bezeichnete Werk hinzuweisen, für das die Kunstforschung und die Paläographie dem Herausgeber — und in Anbetracht dessen, dass der Verlag eines solches Werkes stets ein von Rücksicht auf materiellen Gewinn absehendes ideales Interesse voraussetzt — dem Verleger zu grossem Dank verpflichtet sind. Gleich dieser erste Band, dem nur recht bald ein zweiter folgen möge, legt von den Schätzen der Bibliothek, aber auch von der tactvollen Auswahl insofern glänzendes Zeugniss ab, als darin die drei Hauptepochen des Stils mittelalterlicher Buchmalerei durch Beispiele ersten Ranges vertreten sind. Die fünf ersten Tafeln bringen das Wesentliche des künstlerischen Schmuckes der Alcuinbibel (die Genesisdarstellungen, eine Kanontafel, das Opferlamm, umgeben von den Evangelistensymbolen und den vier grossen Propheten, eine Schrifttafel mit dem prächtigen Initial P und eine zweite Schrifttafel mit der Sophia sancta), welche die ältere Schule von Tours, also die Malerei zur Zeit Karls d. Gr., trefflich charakterisirt. Die Buchmalerei der Ottonischen Zeit ist durch vier

sorgfältig ausgewählte Tafeln aus der reich illustrirten Apokalypse und dann durch den triumphirenden Christus aus der Handschrift In Canticum et Danielem vertreten. Die letztere Probe ist sehr interessant, weil sie in der Composition auf ikonographische Abhängigkeit von Byzanz weist, während Stil und Technik sich davon frei zeigen. Das erste Stadium nationaler Stilentwicklung ist durch zwei Proben aus der Vita Henrici, von Beginn des 13. Jahrhunderts (Taf. XI. XII) vertreten. Darauf folgen die Elfenbeindecken der sogenannten Gebetbücher des Kaisers Heinrich II. und seiner Gemahlin; in der kurzen Erläuterung, welche der Verfasser zu den Tafeln gibt, weist er sie nach dem Vorgang Waagens, dem 6. Jahrhundert zu, in der Vorrede zu der zweiten Auflage des Führers berichtigt er dies durch die Mittheilung, dass er nach wiederholter Untersuchung der Tafeln und Vergleichung derselben mit Werken verwandter Haltung zu dem Ergebniss gekommen sei, dass sie der Zeit des Kunstaufschwunges in Byzanz unter der makedonischen Dynastie angehören. Auch mir scheint diese Zuweisung dem Sachverhalt zu entsprechen und ganz besonders Christus und Maria stellen sich der früher angesetzten Datirung mit grosser Entschiedenheit entgegen. Die Leistungen der byzantinischen Buchmalerei vom Ende des 10. Jahrhunderts bieten die besten Analogien zu den in Frage kommenden Elfenbeintafeln. Es folgen auf Taf. XVI. bis XIX. Schriftproben aus L. Annaei Senecae epistolae (10. Jahrhundert), Julius Florus (10. Jahrhundert), Titus Livius (11. Jahrhundert) und Senecae Naturales quaestiones (12. Jahrhundert), Handschriften, welche zu den grössten Schätzen der Bibliothek gehören. Taf. XX. bis XXVII. bringen aus der Helleriana drei Silberstiftzeichnungen und eine getuschte Federzeichnung von dem älteren Hans Holbein, eine Kohlezeichnung von einem unbekannten deutschen Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts und drei Kohlezeichnungen von dem Augsburger Medailleur Hans Schwarz, die früher als Dürer galten, bis dass Thausing diese Annahme energisch zurückwies. *H. J.*

Architektur.

Baugeschichtliche Betrachtungen über Unserer lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau von **Franz Baer**, erzbischöflichem Bauinspector. Freiburg im Breisgau, Buchdruckerei von C. A. Wagner 1889. 4⁰. 76 S. und 1 Blatt Lithographie.

Architekt Baer hat seit 1875 die von seinem damals verstorbenen Vorgänger, Bauinspector Engesser, begonnenen Restaurationsarbeiten am Freiburger Münster fortgesetzt und ist daher in erster Reihe berufen, die während vierzehnjähriger Thätigkeit gesammelten Resultate und Untersuchungen weiteren Kreisen zu unterbreiten. Auf Wunsch des provisorischen Comités für Freilegung und Restaurirung der Münsterkirche gibt Architekt Baer ein übersichtliches Bild der Baugeschichte, soweit diese bis heute bekannt und festgestellt ist, und hat einen Grundriss des Baudenkmals in 1 : 400 der natürlichen Grösse in Lithographie beigefügt, wobei sechs verschiedene Farben die Bauzeiten erläutern.

Die dem Uebergangsstyle angehörende Münsterkirche denkt sich Architekt Baer als eine dreischiffige Kreuzbasilika nach dem gebundenen romanischen System mit drei Chören, einer Krypta, zwei flankirenden Ostthürmen und einer Vierungskuppel mit darüber befindlichem Thurme. Ausser dem Hauptchore in der Mitte noch zwei weitere Chöre und diese in den nur mit schmalen niederen Eingängen versehenen Untergeschossen der beiden Hahnenthürme anzunehmen, dürfte zu beanstanden sein. Wir glauben hier Durchgänge nach Ost und West beiderseits uns denken zu müssen und einen Chorumgang ähnlich dem am Münster zu Basel; die Krypta hatte ohnedem schon die alte Chorvorlage in Freiburg mit Basel gemein, auch sagt Architekt Baer auf S. 9 und 10 mit vollem Rechte, dass die Westwände des Freiburger Querschiffes in ihren reichen dreitheiligen Rundbogenarcaden an das Bausystem des Baseler Münsters erinnern.

Adler hatte in seinem 1881 in No. 81 der Deutschen Bauzeitung erschienenen Aufsatze über das Freiburger Münster angenommen, dass man sofort beim Bau des Langhauses den Plan geändert, wie solches aus den beiden ersten Jochen, westlich von der Vierung — zumal an den Seitenschiffsmauern — deutlich zu ersehen sei. Dieser Annahme widerspricht die von Baer auf S. 11 gemachte Mittheilung über das Auffinden der Fundamente der nördlichen Seitenschiffsmauer, welche parallel dem Mittelschiffe läuft und nur eine Breite hatte, welche dem gebundenen romanischen Systeme und den jetzt noch erhaltenen Oeffnungen im alten Querschiffe entsprach. Da ausserdem noch die Spuren des Dachanschlusses vom älteren Bau an der Querschiffmauer unter den Dächern beider Seitenschiffe sich vorgefunden haben, so ist damit zweifellos der Beweis erbracht, dass der romanische Kirchenbau vom Anfange des 13. Jahrhunderts nicht nur Chor, zwei Ostthürme und ein Querhaus besass, sondern auch ein Langhaus, von dem sicher die ersten Joche nächst dem Transsepte im romanischen Style wirklich ausgeführt waren. Schon aus constructiven Gründen muss das Vorhandensein dieser romanischen Mittelschiffsjoche angenommen werden, denn wie sollte dem Seitenschube der beiden weitgespannten Gurtbogen unter der Vierung begegnet werden, wie hätten die alten Meister es gewagt, die achtseitige Kuppel und den Centralthurm über diesen Gurtbogen aufzubauen und die 100 Centner schwere Marienglocke im Jahre 1258 hier, selbstverständlich zum Läuten, aufzuhängen, wenn nicht bereits vorher ein massives Widerlager gegen Westen wäre vorhanden gewesen.

Auf S. 19 gibt der Verfasser die werthvolle Nachricht, dass die Figuren und Architekturen der Thurmvorhalle, wie deren Wandflächen und Gewölbezwickel farbig gefasst und bemalt gewesen. »Allerneueste, sorgfältige Untersuchungen, sowie die im Auftrage der Münsterstiftungs-Commission vorgenommenen genauen Aufnahmen durch Maler Fritz Geiges haben zu äusserst interessanten Resultaten geführt und ganz neue Gesichtspunkte über die farbige Behandlung der Gewänder und Architekturtheile der Gothik eröffnet. Es steht zu erwarten, dass die derzeit geplante, durch Geiges vorzunehmende Restauration der Vorhalle, gestützt auf diese Aufnahmen des alten Bestandes,

eine ebenso interessante, wie in künstlerischer Wirkung befriedigende werden wird.«

Adler hat in seinem oben erwähnten Aufsatze von 1881 über das Freiburger Münster Erwin von Steinbach als den Thurmbaumeister nachzuweisen gesucht und spricht Erwin ausserdem die Erfindung der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal als vorhergehend und der Strassburger Münsterfassade als nachher folgend zu. Baer vertritt dagegen die Ansicht, dass Erwin ohne Zweifel am Freiburger Münsterbau betheiligt gewesen und dass er höchst wahrscheinlich in Folge seiner aufsehenerregenden Thätigkeit in Freiburg nach Strassburg berufen worden sei; ob er aber der Schöpfer des Baurisses der Westfassade und des Westthurmes von Freiburg, gleich jenem für die Strassburger Fassade gewesen, bleibe so lange zweifelhaft, als nicht durch eine genaue, völlig befriedigende Aufnahme und Veröffentlichung beider Baudenkmale Gelegenheit geboten sei, Vergleiche über die constructive und formale Behandlung derselben anzustellen, welche allein die nöthige Klarheit und Sicherheit zur Beurtheilung und definitiven Lösung der Frage würden gewinnen lassen. Wir vermögen bei einem vergleichenden Studium der Detailbildung vom äusseren und inneren Portale der Thurmvorhalle in Freiburg mit den drei Westportalen in Strassburg nimmermehr die Hand eines und desselben Meisters zu erkennen.

Recht verdienstlich ist es, dass Baer in seiner Monographie 20 Seiten der Beschreibung und Würdigung der umfangreichen, gut erhaltenen Glasmalereien des Freiburger Münsters aus dem 14., 15. und 16. Jahrhundert gewidmet hat, da dieser hervorragende Schmuck bisher von keinem Autor einer eingehenden Behandlung unterzogen worden war. *F. J. Schmitt.*

Plastik.

L'antico eremo di S. Girolamo presso Arcevia ed il suo altare in majolica, attribuito ad Andrea della Robbia, con l'elenco descrittivo dei monumenti robbiani esistenti nelle Marche, da **A. Anselmi.** Jesi, Razzini 1887.

In dem vorstehend angezeigten Schriftchen werden die in den Marken befindlichen Robbiawerke zum erstenmal zum Gegenstand näherer Untersuchung gemacht. Von den Resultaten, zu denen der Autor dabei gelangt, sei Folgendes hervorgehoben: Der seit 1870 in der Collegiata S. Medardo zu Arcevia aufgestellte (aus dem Kloster S. Girolamo in der Nähe der Stadt stammende) Altar, der bisher allgemein, auch noch in der letzten Ausgabe des Cicerone, auf die Autorität A. Ricci's hin dem Pietro Paolo Agabiti da Sasso ferrato zugeschrieben wurde, stellt sich als eine Arbeit aus der Werkstatt der Robbia heraus. Anselmi bringt dafür documentarische Zeugnisse bei aus den Rechnungsvermerken des genannten Klosters, worin als Beitrag der Commune für »le figure facte in Fiorenza« 12 Goldgulden, und für den Fuhrmann »che portò dette figure da Fiorenza« 4 Gulden unterm 17. Juli 1513 verzeichnet werden. Das Datum stimmt mit der auf dem Werke selbst angeführten Zeit seiner Entstehung 1510—1513 überein, die ornamentalen Details der Pilaster-

füllungen aber mit jenen des Taufbrunnens von Cerreto-Guidi vom Jahre 1511, der als Arbeit der Werkstätte Giovanni's della Robbia allgemein anerkannt ist. Ihr — und nicht wie Anselmi thut, dem Andrea della Robbia — werden wir desshalb auch den fraglichen Altar von nun an zuzuschreiben haben [1]). Gegen die Autorschaft Andrea's spricht übrigens schon die Ueberfülltheit der Composition und die Anwendung der bunten Farben. Das 2,30 m hohe, 2,55 m breite Werk gliedert sich in der Hauptsache in drei Nischen über einer Predella, deren grössere mittlere eine sitzende Madonna mit Kind, die seitlichen Johannes der Täufer und den hl. Hieronymus enthalten, und die von einer Anzahl Reliefs und Medaillons umschlossen, und von einer reichen Architektur umrahmt werden. — Dagegen konnte Anselmi auf Grund documentarischer oder gleichzeitiger litterarischer Zeugnisse die folgendeen Robbiawerke als Arbeiten des Pietro Paolo Agabiti feststellen: Einen Altar vom Jahre 1516, aus dem Kloster von Cupramontana, 1872 in die Pinakothek von Jesi übertragen, die Madonna mit dem Kind auf Wolken thronend, von vier unten knieenden Heiligen angebetet, darstellend (2,23 m hoch, 180 m breit, nur von einem Fruchtfeston eingefasst); einen zweiten Altar vom Jahre 1529, aus der Kirche der PP. Riformati in Jesi in die dortige Pinakothek gelangt, im Hauptfelde das Presepio zeigend (3 m hoch, 1,5 m breit, in architektonischer Umrahmung); die knieenden Figuren des hl. Joseph und der Maria, in S. Medardo zu Arcevia, aus einer Replik des letztangeführten Altares vom Jahre 1529 stammend; dieselben zwei Statuen aus einer zweiten Wiederholung desselben Altars in der Klosterkirche zu Cupramontana. Nach der stilistischen Uebereinstimmung mit diesen beglaubigten Arbeiten vindicirt Anselmi ausserdem dem Agabiti auch noch einen grossen Altar (3,6 m hoch, 1,80 m breit) im Kloster von Monterubbio bei Pergola, in architektonischer Umrahmung im Hauptfelde die Himmelfahrt Mariä mit vier Heiligen, darüber in der Lünette Gottvater, in der Predella sieben Scenen aus der Heiligengeschichte darstellend. — Ein grosser Altar vom Jahre 1527 in der Collegiata von Montecassiano bei Macerata endlich, mit der Krönung Mariä und den HH. Rochus und Sebastian im Mittelfelde, Gott Vater in der Lünette und Geschichten des neuen Testaments in der Predella (6,5 m hoch, 3,90 m breit, nur in den architektonischen Theilen glasirt, in den figürlichen bemalt) wird von Anselmi auf Grund der durch fast gleichzeitige litterarische Quellen erhärteten Tradition dem Fra Mattia, Sohn Andrea's della Robbia, zugewiesen, einem Künstler, der erst vor Kurzem in die Kunstgeschichte eingeführt wurde, durch jenen Vertrag (publicirt im Katalog der Versteigerung der Sammlung Giancarlo Rossi, durch Gutekunst in Stuttgart, sowie auch in Anselmi, A proposito della classificazione dei monumenti nazionali nella provincia d'Ancona, Foligno 1888, p. 57), womit sich unterm 4. Juni 1524 »Frater

---

[1]) Seitdem die obigen Zeilen geschrieben wurden, ist es Anselmi geglückt, die Urkunde, die Giovanni della Robbia als Schöpfer des Altars nennt, aufzufinden. S. dessen Mittheilung im Archivio storico dell' Arte, Bd. I, S. 370. Wenn er trotzdem dabei beharrt, die drei Hauptfiguren der Hand Andrea's zuzutheilen, so können wir ihm darin nach der a. a. O. mitgetheilten Abbildung derselben nicht beipflichten.

Mattias Andree de Florentia ordinis Sancti Dominici« in Rom verpflichtet, dem apostolischen Notar Alb. Serra ein Madonnenmedaillon mit Fruchtkranz nach der dem Vertrag beigefügten Skizze zu liefern. In dem zeitlich wenig späteren Altare von Montecassiano weist nun die Auflösung der Pilaster in Nischen, die zur Aufnahme von Statuen bestimmt waren — ein Motiv, welches κατ' ἐξοχήν der römischen Sepulcralsculptur angehört — direct auf die Beeinflussung Fra Mattia's durch die letztere, also auf seine Thätigkeit in Rom hin. (In der langen Reihe der Robbiawerke kommt dasselbe sonst so decidirt nirgends, bloss in andeutender Form in Andrea's Altar in Sa. Maria della grazie von Arezzo und in einem der grossen Altäre seiner Werkstatt in Santafiora vor.) In ihm werden wir wohl auch jenen »frate de la Robia« zu agnosciren haben, der im Verein mit seinem Bruder »Mastro Luca de la Robia« im Jahre 1518 den Majolicafussboden der Loggien Raphael's ausführte (s. Müntz, Raphael II. édit., p. 454, Note 1), wenn es nicht etwa Fra Ambrogio, ein dritter der Söhne Andrea's gewesen ist, von dessen Thätigkeit für Rom die jüngst durch R. Erculei aufgefundene Vergebung eines Altarwerkes für die Kirche Sa. Maria in Piscibus Zeugniss ablegt. Der eben genannte Director des römischen Museo Artistico Industriale schreibt unserem Fra Mattia ausserdem eine Reihe von glasirten Thonmedaillons mit Löwenköpfen in der erwähnten Sammlung zu, weil diese letzteren — sonst bei Robbiaarbeiten ein ungewöhnliches Motiv — auch am Sockel des Altars von Montecassiano vorkommen. — Welchen der sieben Söhne Andrea della Robbia's wir übrigens in dem nachmaligen Dominicaner Fra Mattia zu erkennen haben, ist vor der Hand ungewiss: es bleibt uns dazu die Wahl unter Antonio, Francesco und Paolo, da der letztere nicht, wie Milanesi in seinem Stammbaum der Familie (Vas. II, 186) es thut, mit Fra Ambrogio identificirt werden kann, nachdem dieser schon seit dem Jahre 1495 dem Kloster Sa. Marco in Florenz angehörte, Paolo aber, wie aus dem Verhör seines Bruders Fra Luca hervorgeht (s. Villari, Storia di Girolamo Savonarola II, p. CCCXLIX ff.), mit diesem und einem zweiten Bruder, Luca, bei der Erstürmung des Klosters im April 1498 als Laien-Anhänger Savonarola's an dessen Vertheidigung Theil nahm. — Endlich sei in diesem Zusammenhange noch ein zweiter, bisher gänzlich unbekannter Künstler angeführt, der auch Arbeiten in der Art der della Robbia lieferte, und sich auf dem einzigen, bisher von ihm nachgewiesenen Werke dieser Gattung, einem Altar der Kathedrale von Acquapendente (unweit des Bolsener Sees gelegen), unter Hinzufügung der Jahreszahl 1522 als »Magister Jacobus Beneventanus« bezeichnete (s. die Notiz von Bernabei in den Atti dell' Accademia dei Lincei 1885—86 I, p. 55). Der Altar besteht aus einer grösseren Mittelnische für den Sacramentsbehälter und zwei seitlichen kleineren, in denen einst ohne Zweifel Heiligen- oder Engelfiguren standen, darüber ein Chor von Engeln, in der Predella ein hl. Abendmahl, flankirt von zwei knieenden Heiligen — das Ganze in der Art ähnlicher Arbeiten aus der Werkstatt der Robbia in einen architektonischen Rahmen gefasst. Leider erfahren wir aus der Mittheilung Bernabei's nichts über den stilistischen Charakter des in Rede stehenden Werkes.

C. v. Fabriczy.

Michelozzo di Bartolommeo. Eine kunstgeschichtliche Studie von **Hans Stegmann.** München, Universitätsbuchdruckerei 1888.

Der Gedanke, Michelozzo zum Gegenstand einer Einzeluntersuchung zu machen, wäre ein glücklicher zu nennen. Die Aufgabe, diesen vielgewandten Meister einerseits als Architekten in seinem Verhältniss zu Brunellesco, andererseits als Bildner in seinem Verhältniss zu Donatello zu charakterisiren und in seinem eigenen Können nach beiden Seiten hin bestimmter abzugrenzen, war durch die Forschungen Geymüller's über den Ersteren, wie durch die kritischen Bemühungen Bode's, Schmarsow's, Semper's, Tschudi's um den letzteren nahe gelegt. In diese beiden Hälften gliedert sich auch die vorliegende Arbeit, aber weder die eine noch die andere Untersuchung wird dem Hauptproblem, auf dessen Lösung es für die Kunstgeschichte eigentlich ankam, auch nur annähernd gerecht. — Für die Biographie Michelozzo's ergeben sich wenigstens bezüglich seines Aufenthalts in Florenz oder ausserhalb einige neue Daten aus dem bei Orsini (Le monete della reppublica Fiorentina 1760) abgedruckten Libro della Zecca; der Name, welchen Vasari ihm irrthümlich geändert hat, wird richtig gestellt und das Geburtsjahr, welches durch einen Lesefehler Gaye's um fünf Jahre zurückgeschoben war, auf 1396 oder 97 fixirt. Neues urkundliches Material ausser dem bei Rumohr, Gaye, Semper, Guasti veröffentlichten hat der Verfasser nicht benutzt, woraus ihm kein Vorwurf gemacht werden soll. Unerhört aber ist seine Unkenntniss der wichtigsten neueren Litteratur zu Michelozzo: Verfasser weiss weder etwas von Schmarsow's (1886), noch von Semper's (1887) Festschriften über Donatello, welche doch beide, wenn auch in entgegengesetztem Sinne, den Versuch unternommen haben, das Verhältniss zwischen Donatello und Michelozzo klarzulegen. Nur Semper's erste Schrift über Donatello (1875) wird in der Litteraturübersicht aufgeführt. Ueberhaupt ist Verfasser auf dem Gebiete der italienischen Kunstgeschichte augenscheinlich nicht so zu Hause, wie man von Jemandem erwarten sollte, der hier eine selbständige Untersuchung unternimmt. Er verwechselt z. B. Martin V. mit Eugen IV. (S. 57) und nennt Bernardo Rossellino als Meister des Grabmals Portugal; er macht aus dem Namen des Autors Manetti und dem seines ersten Herausgebers Moreni ein monströses Conglomerat Moranetti, das er als Autornamen citirt; er hält mit Zähigkeit an dem von Milanesi längst berichtigten Partigiani statt (Pagno di Lapo) Portigiani fest. Das stärkste Stück aber ist, dass er S. 24 behauptet, das Madonnenrelief in der Via della Forca gegenüber Palazzo Martelli gehöre »nach der Tradition (!) und der Uebereinstimmung in Stil und Ausführung mit den drei Nischenfiguren am Grabmal Johanns XXIII. (!)« dem — Michelozzo an. Ja, dieses von allen Urtheilsfähigen (ich verweise nur auf den Cicerone S. 396c) als besonders bezeichnendes Werk des Mino da Fiesole anerkannte, in zahlreichen Photographien verbreitete Strassentabernakel empfiehlt Verfasser als Ausgangspunkt für das Studium des bildnerischen Stils Michelozzo's! Mit welchen Augen muss er das Cosciagrab angesehen haben, um diese »Uebereinstimmung« zu entdecken, oder um bald darauf (S. 27)

behaupten zu können, dass die sitzenden Putten am Sarkophag dieses Grabmals Fackeln in Händen halten, nicht den Inschriftstreifen, wie Jedermann weiss, oder um S. 28 in der ganz flüchtig und handwerksmässig behandelten Madonna in der Lunette oben »den Stempel donatellianischer Abkunft« zu erkennen? Wie zum abermaligen Erweise, dass er Donatello nicht kennt, hebt er auch noch »das prachtvolle Relief der Madonna mit den beiden Heiligen« am Brancaccigrabe in Neapel ausdrücklich als eigenhändige Arbeit des Meisters hervor, nachdem gerade hiefür Schmarsow (Donatello S. 26, Anm. 2) so glücklich auf Isaia di Pisa verwiesen hat. So wundert es uns kaum noch, wenn er S. 23 Michelozzo's Stuccofigur des Täufers im zweiten Hof der Annunziata als Thonrelief bezeichnet, also den Beweis liefert, dass er ein Hauptwerk seines Künstlers (das überdies von Alinari photographirt ist) überhaupt nicht gesehen hat! Die Berliner Sammlung, ohne deren eingehendes Studium heute Niemand über italienische Plastik schreiben sollte, ist dem Verfasser offenbar ganz unbekannt geblieben.

Nach solchen Proben seiner Beherrschung des Materials und seiner kritischen Schulung ist es nur selbstverständlich, dass das Urtheil des Verfassers über vage Vermuthungen nirgends hinauskommt. Selbst wo er richtige Grundanschauungen ausspricht, denen man beipflichten möchte, fehlt ein irgendwie ausreichender Beweis. So wenn es S. 18 heisst: »Als Thatsache darf nämlich gelten: wo Donatello bei den ihm gestellten Aufgaben des architektonischen Beiwerkes bedurfte, ist es entweder nicht von ihm, sondern von Michelozzo, oder aber es ist an ihm der Mangel an praktischer Erfahrung wahrzunehmen, der nur eine malerische Wirkung übrig lässt«, oder wenn mehrfach (S. 18, 36) eine Anwesenheit Michelozzo's in Rom 1433 gemeinschaftlich mit Donatello angenommen wird. Ein Versuch, die erstere wichtige These zu begründen, wird in klarer Weise nirgends unternommen, und dass der »compagno« Donatello's, welchen Pagno di Lapo mit diesem zusammen nach Prato zurückrufen sollte, gerade Michelozzo gewesen sein müsse, darf so ohne Weiteres nicht als ausgemacht gelten, da ja auch die Theilnahme anderer Meister, wie z. B. Simone di Nanni Ferrucci, an der Aussenkanzel des Doms stilistisch ausser Zweifel steht. Dass er trotzdem wahrscheinlich mit seiner Annahme recht hat, darüber hätte dem Verfasser von ganz anderer Seite ein Licht aufgehen können. Soll die Grabplatte Martins V. im Lateran wirklich noch immer als die Arbeit eines nur als Goldschmied berühmten Mannes, wie Simone Ghini, der aber einen Donatello sich zur Begutachtung herbeicitiren konnte, in der Kunstgeschichte geführt werden? Vielleicht hat der Sachverständige die Arbeit so gründlich recensirt, dass davon nicht viel mehr übrig blieb, als die aufgelegte Platte am Kopfende mit dem von Putten gehaltenen Papstwappen? Die schöne Figur des liegenden Papstes ist denjenigen Giovanni Pecci's in Siena und Johanns XXIII. durchaus ebenbürtig, und das perspectivische Kunststück der vertieften Umrahmung kann nichts anderes sein, als der Beitrag eines Architekten, d. h. also Michelozzo's. Der Charakter der Ornamentation entspricht im Ganzen wie in bestimmten Einzelheiten genau dem Ornament am Tabernakel Donatello's in S. Peter und an der sofort

nach der Rückkehr übernommenen Orgelbühne im Florentiner Dom. Eine solche Argumentation für Michelozzo's Anwesenheit in Rom hätte jedenfalls mehr innere Berechtigung, als die voreilige Ausnutzung der von Cesare Guasti so schön herausgegebenen Documente, welcher Verfasser sich auch fernerhin dadurch schuldig macht, dass er das Bronzecapitell unter der Kanzel in Prato dem Michelozzo auf die Rechnung setzt, weil dieser es nach dem Ausweis der Urkunden gegossen hat: ein Fehlschluss, vor welchem Semper (Donatello [2] p. 117) ausdrücklich gewarnt hat! Ebenso schnell ist Verfasser bereit, die Rundmedaillons im Hofe des Palazzo Medici dem Donatello ab- und dem Maso di Bartolommeo zuzusprechen, weil dieser nach einer von Milanesi (Catalogo delle opere di Donatello 1887) meines Wissens zuerst angeführten Notiz in seinen handschriftlich auf der Biblioteca Nazionale befindlichen Memoiren im Jahre 1452 (!) zwei Zeichnungen für den Fries sotto il davanzale del cortile und für den Architrav darunter und die Festons zwischen den Medaillons lieferte. Also weil möglicherweise diese decorativen Zuthaten nach seinem Entwurf ausgeführt wurden, soll dieser Maurermeister und Metallgiesser auch der Urheber der Marmorreliefs selbst sein müssen?

Der zweite Theil der Aufgabe, die Beleuchtung des Verhältnisses zu Brunellesco, unterlag gewiss ihren ganz besonderen Schwierigkeiten, deren vollständige Ueberwindung vielleicht erst ganz allmählich gelingen wird. Immerhin hätte gerade im Hinblick auf das reiche Material und die neuen Anregungen, welche das schöne Werk der Società di S. Giorgio bietet, der Verfasser sich die Arbeit nicht gar so leicht machen dürfen. Seine Aufzählung der Bauten Michelozzo's bleibt ohne durchgreifendes Interesse, weil das eigentliche Problem nicht einmal soweit in Angriff genommen wird, dass etwa ernstlich versucht würde, einige Grundformen seiner Bauweise klar herauszuarbeiten. Welchen Antheil hat Michelozzo an der Entwicklung der toscanischen Architektur? welche Stellung nimmt er zwischen Brunellesco, Bernardo Rossellino, L. B. Alberti u. A. ein? Solche Fragen erwartet man vergeblich auch nur aufgeworfen zu finden, von einer mehr als flüchtigen Berührung culturgeschichtlich interessanter Probleme, wie seine Beziehungen zu den Medici, ganz zu schweigen. Dagegen glaubt der Verfasser den Leistungen Michelozzo's als »Decorator« eine besondere Bedeutung für die Entwicklung der Renaissancedecoration beilegen zu müssen. Von der kritischen Schärfe, mit welcher er auf diesem Gebiete verfährt, zum Schlusse ein Beispiel! Nach Besprechung des Tabernakels in S. Miniato wird die Uebereinstimmung des rückseitigen Lunettenreliefs (mit dem Falken und Diamantring als Impresa Piero's de' Medici, in zartem Flachrelief) mit dem Relief über dem Waschbrunnen in der Sacristei von S. Lorenzo hervorgehoben. »Bisher schwankte man (bezüglich dieses Lavabo) zwischen Donatello und Verrocchio.« Dass Fr. Albertini »Rosello« d. i. Antonio Rossellino nennt, weiss Verfasser nicht. »Warum sollte Michelozzo, der erste Decorateur seiner Zeit, nicht der Meister dieses phantasievollen, einzig in seiner Art dastehenden Lavabo sein?« (S. 44). Ja, diese Frage hätte eben Verfasser sich ernstlich vorzulegen und zu beantworten gehabt. Darf man denn aus der Gleichartigkeit eines Theiles schon einen

Schluss auf die gleiche Herkunft des ganzen Werkes wagen, wenn alle übrigen Theile so völlig abweichen wie hier?

Die Absicht, Michelozzo »in der modernen wissenschaftlichen Kritik zu dem ihm gebührenden Platz zu verhelfen«, war mit so bescheidenem Aufwand wohl nicht zu erreichen, besonders so lange der Verfasser selbst in dieser wissenschaftlichen Kritik noch nicht heimisch geworden. *Max Semrau.*

Ausgeführte Grabdenkmäler alter und neuer Zeit. In Aufnahmen nach der Natur herausgegeben von **Paul Kraft,** Prof. an der kgl. Kunstgewerbeschule in Stuttgart. Frankfurt a. M., Verlag von Heinrich Keller 1889.

Dieses Werk ist in der Hauptsache eine Vorbildersammlung für den Architekten und Bildhauer, so sind denn sechsundzwanzig Tafeln der Grabdenkmalplastik unserer Zeit und nur vier dem reichen Denkmälerschatz der Vergangenheit gewidmet. Bei der Auswahl moderner Grabdenkmäler wurden nur die Friedhöfe von München, Stuttgart und Karlsruhe berücksichtigt und damit steht es wohl im Zusammenhang, dass auch viel Mittelgut Aufnahme gefunden hat, z. B. Taf. 2, Nr. 2, Taf. 3, Nr. 1, Taf. 10, Nr. 1, Taf. 15. Wie rathlos aber überhaupt die moderne Grabmalplastik ist, zeigt die Mehrzahl der vorgeführten Denkmäler. Selbst das Ende des vorigen und der Beginn unseres Jahrhunderts hat da noch ein sicheres Stilgefühl besessen. Mit dem Taf. 12 veröffentlichten Denkmal aus der Dannecker'schen Schule oder dem Thorwaldsen'schen Grabdenkmal des Herzogs von Leuchtenberg (Taf. 24) lassen sich doch nur sehr wenige moderne Grabdenkmäler, am ehesten die von Hauberisser (Taf. 14. 18. 22), dann die von Gnauth (Taf. 1. 8. 11) und von E. Miller (Taf. 21) entworfenen vergleichen. Eingehendere Bekanntschaft der Künstler mit der Grabdenkmalplastik der Vergangenheit könnte da der modernen Grabdenkmalplastik nur zu Gute kommen. Die hier auf vier Tafeln publicirten alten Grabdenkmäler sind der Stiftskirche in Tübingen, der Franciscanerkirche in Ingolstadt, dem Dom zu Eichstädt und der Klosterkirche zu Heilsbronn entnommen. Man ersieht daraus, dass hier nicht einmal die classischen Typen der Grabdenkmalplastik in Deutschland, geschweige die in Italien berücksichtigt wurden. Wahrscheinlich lag dies ausserhalb des Planes des Werkes; um so reger wird der Wunsch, es möchte bald an eine systematische Publication der hervorragendsten Denkmäler deutscher Grabmalplastik des Mittelalters und der Renaissance geschritten werden. *H. J.*

Malerei.

Die Trierer Ada-Handschrift. Bearbeitet und herausgegeben von **K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schnütgen, F. Hettner** und **K. Lamprecht.** (Publicationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde VI.) Leipzig 1889, Alphons Dürr. Gr. Fol. 34 Bogen mit 38 Tafeln, Holzschnitten und Zinkhochätzungen im Texte. Preise: Eleg. kart. 80 M., in Leinwand mit Lederrücken 86 M.

Die karolingischen Bilderhandschriften sind schon seit langer Zeit Gegenstand des Interesses der Kunstforscher gewesen; allein erst in den beiden letzten

Jahrzehnten fasste man eine den wissenschaftlichen Anforderungen immer mehr entsprechende Bearbeitung derselben ins Auge, während Springer's bahnbrechende Untersuchungen über die Genesis- und Psalterdarstellungen des frühen Mittelalters neue Gesichtspunkte erschlossen. So hat z. B. Rahn in der Ausgabe des »Psalterium aureum« von St. Gallen bereits zahlreiche karolingische Denkmale der Buchmalerei zur Vergleichung herangezogen und namentlich Janitschek die karolingischen Miniaturen eingehend behandelt. In der Denkmalsreihe derselben nimmt eine ganz hervorragende Stellung die Trierer Ada-Handschrift ein, eine Prachtleistung karolingischer Buchmalerei, die eine wahre Perle von höchstem Werthe unter den rheinischen Handschriften genannt zu werden verdient. Ihre würdige Herausgabe im Zusammenhange mit allen anderen Denkmalen, die für die Beurtheilung ihrer Bedeutung zu Rathe zu ziehen bleiben, hat die Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde in die Hand genommen und prächtig durchgeführt.

Was den Plan und die Anlage der Arbeit betrifft, so kann man beiden nur das höchste Lob zollen. Es unterliegt ja schon seit längerer Zeit keinem Zweifel, dass eine strengwissenschaftliche Behandlung von Bilderhandschriften sich nicht mit der Bilderkritik allein begnügen dürfe, in welcher die subjective Auffassung des Forschers vielleicht manchmal mehr als anderswo die Begründung der Ergebnisse beeinflussen kann. Daher wurden auch andere Gesichtspunkte, welche sich aus der inneren Beschaffenheit der betreffenden Denkmale ergaben und zuverlässigere Resultate zu verbürgen schienen, in Betracht gezogen und nach denselben die Wahrnehmungen des Miniaturenstudiums ergänzt, beziehungsweise berichtigt. Dass z. B. in der Art der Einzeichnung der Heiligenfeste in die Kalendarien, in den Litaneien, in der für einzelne Diöcesen und Orden besonders festgesetzten Einbeziehung der Diöcesan- oder Ordenspatrone in Missalien, Breviere u. s. w. wichtige Merkmale für die Bestimmung der Heimath einer Handschrift liegen können und auch die Rücksicht auf bestimmte Vorlagen, nach denen der Text geschrieben und manchmal die Bilderausstattung gearbeitet wurde, nie ausser Acht zu lassen sei, hat sich für Forschungen auf dem Gebiete der Buchmalerei als ziemlich allgemein beobachteter Grundsatz eingebürgert. So ist es auch selbstverständlich, dass man sich bei der Verwirklichung der Absicht, die Ada-Handschrift nicht bloss in den Einzelnheiten ihrer künstlerischen Ausstattung zu besprechen und in möglichst guten Abbildungen weiter bekannt zu machen, sondern auch den Werth des Bilderschmuckes an dem Massstabe des künstlerischen Schaffens der Entstehungszeit selbst zu prüfen, vor allen Dingen die Erreichung der breitesten Unterlage für eine kritische Geschichte der karolingischen Buchmalerei zum Ziele setzen musste.

Bleibt die eigenthümliche Beschaffenheit der Schrift bei der Beurtheilung der Stellung einer Handschrift oder Handschriftengruppe überhaupt von hoher Wichtigkeit, so gewinnt die paläographische Kritik doppelt an Bedeutung, wenn es sich um Denkmale handelt, welche, wie jene der Karolingerzeit, in eine Periode der Schriftreform fallen. Strebte dieselbe auch überall nach dem gleichen Ziele einfacher, classischer Reinheit, so ist ebensogut erweisbar, dass

man darüber sich nicht in eine allgemein giltige Schablone zwängen liess, sondern an den einzelnen Vororten sich eine gewisse Freiheit der Bewegung sicherte, welche manchmal in nicht zahlreichen, aber interessanten Abweichungen von der gewöhnlichen Erscheinung sich wiederspiegelt und die Feststellung verschiedener Schreibschulen ermöglicht. Letztere leitet bei dem offenkundigen Zusammenhange zwischen dem Schreiben und der künstlerischen Ausstattung der Handschriften wieder zu der Scheidung von Miniatorenschulen, so dass paläographische Kritik und Bilderkritik einander stützen und erstere in gewissen Fällen die eventuelle Unsicherheit der anderen beheben kann.

Dem Zwecke der Arbeit entsprach es daher vollkommen, die Klarstellung des paläographischen Momentes zum Ausgangspunkte des Ganzen zu machen.

Nach Erörterung der Frage, wie in der Karolingerzeit geschrieben wurde, fesselt natürlich zunächst das, was geschrieben wurde. Da die karolingischen Handschriften vorwiegend Bibeltexte bald in grösserem bald in kleinerem Umfange geben und die Karolingerperiode ausser der Schriftreform auch die Verbesserung des verderbten Vulgatatextes anstrebte, so bleiben ausser den Schreibschulen auch jene Orte von besonderer Wichtigkeit, an welchen man nach dieser Richtung arbeitete. Denn in die Revision des Bibeltextes drängten sich gewiss mehr als in den allgemeinen Normen folgenden Ductus des Schreibers locale Auffassungen über die vorzunehmenden Verbesserungen, welche in ihrer Verschiedenheit zu anderen dieselbe Stelle verbessernden Redactionen der Kritik die Scheidung in bestimmte Handschriftengruppen und Schulen ermöglichen. Letztere können sich mit den Vororten, welche die paläographische Kritik nachzuweisen vermag, decken und werden dann gleich ihnen die zuverlässigste Grundlage für die Scheidung der einzelnen Miniatorenschulen.

Hier setzt nun die kunstgeschichtliche Untersuchung als wichtigste Ergänzung ein, die nach Klarstellung dessen, wie, was und nach welchen Vorlagen geschrieben wurde, ins Auge fasst, durch welch künstlerische Ausstattung man den Werth des Werkes und das Interesse an demselben zu heben suchte. In Ansehung des besonderen Zweckes der Publication hat die kunstgeschichtliche Behandlung der Ada-Handschrift zu verwerthen, was die paläographische Eigenthümlichkeit des Denkmales im Vergleiche zu anderen karolingischen Handschriften für die Feststellung bestimmter Einflüsse ergibt und welcher Gruppe der karolingischen Bibelverbesserung textkritische Besonderheiten angehören. Sie kann aber, um den wahren Werth der Handschrift ins rechte Licht zu setzen, dieselbe nur als ein wichtiges Glied einer Kette von Denkmalen karolingischer Buchmalerei betrachten, das, von den andern losgelöst, niemals in seiner ganzen Bedeutung erfasst werden könnte, weil es isolirt jenes Zusammenhanges beraubt würde, aus welchem ihm Leben, Verständlichkeit und organische Bestimmung in einer hochwichtigen Entwicklungsreihe erwachsen. So ergab sich mit einer würdigen und vollkommen entsprechenden Herausgabe der Ada-Handschrift gewissermassen von selbst die Forderung einer kritischen Geschichte der karolingischen Buchmalerei, welche nur unter der Berücksichtigung möglichst vieler Werke derselben zu allgemein giltigen Ergebnissen gelangen konnte. Daher sind denn auch die

Leistungen der karolingischen Miniatorenschulen derart in Betracht gezogen, dass eine vollständig zuverlässige und mustergiltige Darstellung des Entwicklungsganges gewonnen und die eigenthümliche Bedeutung der Ada-Handschrift als Leistung der Metzer Schule für sich, für die Schulgruppe und für die Stellung zum Ganzen genau umschrieben wurde. Dass eine Publication der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde »den Erzeugnissen der zumeist auf ihrem Boden, in Aachen, blühenden Schola palatina« besondere Berücksichtigung zuwendet, liegt ebenso in der Natur der Sache, wie die Forderung nach erschöpfender Behandlung aller Details der Ada-Handschrift auch eine sachgemässe Beschreibung und Erklärung des kostbaren Einbanddeckels in die Darstellung einbeziehen musste.

Die Durchführung dieses für Denkmale der Buchmalerei ganz vorzüglich berechneten Planes erheischte Theilung der Arbeit, um nach jeder Richtung die zuverlässigsten Ergebnisse zu gewinnen; daher übernahm Prof. Dr. Menzel in Bonn den paläographischen Theil der Arbeit, Dr. Corssen in Jever die textkritische und Prof. Dr. Janitschek in Strassburg die kunstgeschichtliche Untersuchung, während die Besprechung des Einbanddeckels dem Domcapitular Schnütgen in Köln und Prof. Dr. Hettner, Museumsdirector in Trier, zufiel. Die Ergebnisse ihrer Forschungen seien im Nachstehenden kurz skizzirt.

In dem ersten Abschnitte über »Codex und Schrift« constatirt Menzel nach sorgfältiger Beschreibung der Ada-Handschrift, deren Minuskelschrift besondere Beachtung erfordert, die Thätigkeit zweier Schreiber, von denen der erste Blatt 6r bis 38v schrieb. Die darauffolgenden Darlegungen erläutern, von der Reform der fränkischen Schrift seit Pippin ausgehend, die Bedeutung Alcuin's, des Abtes des St. Martinsklosters in Tours, für die Schriftreform und gelangen zu dem wichtigen Ergebnisse, dass die Schrift, welche für die Leistungen der Schule von Tours charakteristisch wurde, unter Alcuin's Nachfolgern Fridugisus und Adelard sich ausbildet. Die Heranziehung des Cod. CVI. der Kölner Domcapitelbibliothek erhärtet, wie Menzel annimmt, die Thatsache, dass in Tours unter Alcuin die verbesserte Schrift bereits durchdrang, daneben aber die cursiven Eigenthümlichkeiten noch theilweise festgehalten wurden. Aus Italien stammende Vorlagen wurden von den Hofschreibern und Klöstern verwerthet; die Unciale läuterte sich an den Uncialschriften des 5. und 6., die Minuskel an den Halbuncialen des 6. Jahrhunderts, deren Einwirkung die nachalcuinische Schrift von Tours entschieden durchklingen lässt. Nach feiner Herausarbeitung der paläographischen Verschiedenheiten beider Schreiber der Ada-Handschrift ergibt sich, dass der erste dem letzten Jahrzehent des 8., der andere dem ersten oder zweiten Decennium des 9. Jahrhunderts angehören dürfte, ohne dass die Personen und der Ort der Herstellung selbst genau bestimmt werden können. Für eine Anfertigung in Trier lässt sich kein Beleg beibringen. Die Uebereinstimmung der Uncial- und Minuskelschrift, welche zwischen der Ada-Handschrift und dem Godesscalc-Evangelistar ersichtlich ist, verweist beide Werke in dieselbe Schreibschule, als deren Leistungen auch das von Ludwig dem Frommen 827 der Abtei des hl. Medard in Soissons geschenkte Evangeliar sowie das Harley-Evangeliar zu gelten haben. Damit

ist die Ada-Handschrift von dem paläographischen Standpunkte in eine bestimmte Handschriftengruppe gerückt, welche Zugehörigkeit auch später durch kunstgeschichtliche Erwägungen vollauf bestätiget wird.

Die Bedenken gegen die Schlussverse aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, welche als Spenderin der Handschrift Ada nennen und nach alcuinischen Mustern von einem Jüngern ziemlich ungeschickt verbunden wurden, stützen sich gewiss mit gutem Grunde auf den dunkleren Ton der Rothtinte und die Unsicherheit des Schreibers, der in sechs Zeilen eine Menge Fehler machte. An sie reiht Menzel in erschöpfender Weise die auf Ada Bezug nehmenden Nachrichten aus Trierer Nekrologien, Anniversarverzeichnissen und Chartularien, in welchen Ada erst ziemlich spät (13. Jahrhundert) als »soror magni Karoli« auftritt. Höchst anerkennenswerth bleibt es, dass Menzel die Trierer Tradition, für deren Bestätigung die ganze mittelalterliche Litteratur Triers nichts ergab, nicht kurz von der Hand weist, sondern das »semper aliquid haeret« im Auge behält und neue Grundlagen dafür gewinnt. Den unsicheren Berichten, welche im 17. Jahrhundert Nicolaus Zyllesius in der »Defensio abbatiae imperialis s. Maximini« und der Jesuit Alexander Wilthelm in den »Origines et annales coenobii D. Maximini« über Ada beibringen, sind vierzehn von 768 bis 823 reichende urkundliche Belege gegenübergestellt, nach welchen Frauen, Namens Ada, am Mittelrhein begütert, die Klöster Lorsch und Fulda beschenkt haben. Müsste Ada thatsächlich in dem Hofkreise Karls des Grossen gesucht werden, so wäre zweifellos zunächst an die in Nr. 11 genannte »Ata ancilla dei« zu denken, welche am 11. Juli 803 beim Reichstage Karls des Grossen dem Kloster Fulda eine Schenkung machte. Menzel sieht in ihr eine natürliche Tochter Pippins, die als Wittwe vielleicht in Altenmünster zu Mainz den Schleier nahm und die von den ersten Karolingern so sehr begünstigten Klöster Fulda und Lorsch bedachte. Der Abt Ricbodo von Lorsch, der bis 804 auch Erzbischof von Trier war, könnte die Schenkung der Handschrift, deren Anfertigung demnach wohl von Hofkünstlern besorgt wurde, an St. Maximin vermittelt haben, in dessen Bücherverzeichnisse aus dem 12. Jahrhundert sie mit dem »textus evangelii unus auro scriptus« identificirt werden darf. Der in späteren Trierer Quellen mehrmals erweisbare Namen Ada ist mit der Handschrift in keinen Zusammenhang zu bringen. Von Seite 19 bis 27 folgt diesem Abschnitte als Anhang »Der Comes der Ada-Handschrift«.

So erörtert Menzel klar und vorsichtig weiterschreitend, überall Thatsachen in den Vordergrund stellend und mit ebensoviel Ruhe als Scharfsinn combinirend, wie viel Hände an der Arbeit thätig waren, wann sie vollendet wurde und welcher Gruppe sie angehöre, und fügt noch die für eine Ausgabe der Handschrift nöthigen Nachrichten über die Persönlichkeit der Spenderin bei. Auf S. 9 bleibt wohl als Druckfehler »Finit auf unseren Tafeln 5 und 8« zu berichtigen, da Tafel 5 kein »Finit« bietet und betreffs des betonten Vergleiches nur Tafel 6 und 8 gemeint sein können.

Im zweiten Abschnitte behandelt Corssen den Bibeltext. Ausgehend von den wahrscheinlichen Wechselbeziehungen zwischen Text einerseits und der

Schrift und Ausstattung biblischer Handschriften andererseits, fasst er nach treffender Erörterung des Verhältnisses der vorhieronymianischen Bibelübersetzung zur Vulgata sofort die Ermittlung der Stellung der Ada-Handschrift unter gleichzeitigen Handschriften bezüglich des Textes ins Auge. Die auf Bischof Theodulf von Orleans zurückgehende Recension hat für die Lösung dieser Frage keine Bedeutung. Dagegen bleibt jene besonders zu beachten, welche von der Schule zu Tours ausging. Aus dem Briefwechsel Alcuin's lässt es sich als in hohem Grade unwahrscheinlich erweisen, »dass der Kaiser Alcuin überhaupt mit einer Revision des biblischen Textes zu allgemein kirchlichen Zwecken beauftragt hatte«. Die Vermuthung, dass in der Karl übersandten Handschrift sich die Betonung des Befehles zur Arbeit finden müsste, lässt sich gewiss auch noch damit begründen, dass Karl es wohl in hohem Grade übel vermerkt haben würde, wenn Alcuin etwas, das in gewisser Hinsicht als Schöpfung des Kaisers gelten konnte, sich selbst beigelegt und als Beweis seiner Ergebenheit und Verehrung dargebracht hätte. Wenn auch erweislich bleibt, dass unter Alcuin aus Tours manche Bibelhandschriften hervorgingen, die gewiss in hohem Ansehen standen und von Theologen, z. B. von Angelomus, zu Rathe gezogen wurden, so deckt sich die Emendatio des Alcuinischen Briefes (ep. 136), der gegen Ostern 800 geschrieben ist, nicht mit der allgemeinen Textrevision; denn letztere war nach dem »correximus« der Epistola generalis, welche möglichst nahe zu 786 herabgerückt werden muss, und nach dem »emendate« der vom 23. März 789 stammenden Admonitio generalis bereits früher abgeschlossen. Die Erwägung, ob eine der unter Alcuin geschriebenen Bibeln im Originale oder in Abschrift erhalten sei, ob man diese Arbeiten nach einer einzigen Vorlage oder nach verschiedenen anfertigte, leitet zu der Eintheilung der zu vergleichenden Handschriften in drei Classen A B C hinüber, für welche Corssen höchst interessant die paläographischen und decorativen Momente heranzieht. Anschliessend an die musterhaften Untersuchungen, mit welchen Delisle in »L'école calligraphique de Tours au IXe siècle« die charakteristischen Merkmale der Schreibschule von Tours erwies, bleibt die Anwendung der Semiunciale für Einleitungen und Anfänge der Bücher in erster Linie Eintheilungsgrund für A, welche den turonischen Text repräsentirt und sich in der Eintheilung und Inhaltsangabe der Capitel, in der Reihenfolge der einleitenden Stücke, in den sonn- und festtäglichen Lectionen von B C unterscheidet. B gewinnt besondere Bedeutung für die Ada-Handschrift, deren zweite Hand, wie tabellarisch überzeugend erläutert wird, meist die gewöhnliche Lesart der besseren Vulgatahandschriften festhält, während die »Lesarten erster Hand im Allgemeinen dem griechischen Texte, wie er in besseren Handschriften vorliegt, weniger entsprechen und zum grossen Theil aus altlateinischen und gemischten Texten belegt werden können«. Wo B und die Ada-Handschrift sich decken, hat unmittelbare Berührung der Handschriften unter einander stattgefunden. Diese Ergebnisse werden auch bestätigt durch eine Vergleichung ausgewählter Abschnitte der Evangelien nach den verschiedenen Handschriften und veranschaulicht durch eine nach der Stärke ihrer Bezeugung bestimmte Anordnung der Varianten, die das Verhältniss der

Classen und einzelnen Handschriften klar zu Tage treten lässt. Als besonders wichtige Vertreter in A werden a und b bezeichnet, die einer alcuinischen Originalhandschrift sehr nahe stehen, höchst interessant bleibt überdies der Nachweis, dass Alcuin im Privatgebrauche einen Text zu Rathe zog, der mit dem allgemein turonischen nicht übereinstimmte.

Der Text aller drei Classen entwickelte sich ziemlich gleichartig und gelangte in B zuerst zu einem gewissen Abschlusse. Hieher gehört die Ada-Handschrift, deren erster Theil gleich eine Sonderstellung in der Classe selbst behauptet, während der zweite mit der Mehrzahl von B zusammenfällt; weil sie textlich verschiedenen Perioden entstammt, kann man in den Correcturen des Anfanges und in dem zweiten Theile die Tendenz der reineren Gestaltung des Textes deutlich verfolgen, die nicht als Werk eines einzelnen Mannes gelten kann, sondern überall hervorbricht und nur von einigen Vororten aus besonders gefördert wird.

Die Darlegungen Corssens sind, soweit Referent beurtheilen kann, durchaus überzeugend, mit grösster Sorgfalt und vollständiger Durchdringung des schweren Stoffes gearbeitet. Sie bieten ausser den textkritischen Beweisen aber auch feinsinnige, andere Beobachtungen, wie über Schrift und Ornamentik (S. 36 bis 38), über die Verschiedenheit der Correctoren der Ada-Handschrift nach der Farbe der Tinte und Buchstabengestalt (S. 42) und die interessante Analyse der Briefe (S. 31 u. f.).

Der Löwenantheil der Arbeit fiel dem Verfasser des dritten »Die künstlerische Ausstattung« behandelnden Abschnittes, Prof. Dr. Janitschek in Strassburg, zu. Nach allem, was der Genannte in seinen Studien über die Geschichte der karolingischen Malerei und in seiner Geschichte der deutschen Malerei veröffentlicht hat, konnte die Behandlung der dritten Abtheilung gewiss keinem anderen als ihm übertragen werden, wenn man in dieser Hinsicht das Beste bieten wollte. Denn ausser A. Springer besitzt kein zweiter der in Deutschland arbeitenden Kunsthistoriker eine gleich genaue Kenntniss der einschlägigen Denkmale und hat sich speciell in sie mit gleicher Hingebung, scharfer Beobachtungsgabe und doch zugleich weitem Blicke für die Erklärung oft ferner liegender, aber wichtiger Thatsachen hineingearbeitet. Zur Bearbeitung der ersten kritischen Geschichte der karolingischen Buchmalerei war er vor allen berufen.

Vom Allgemeinen zum Besonderen fortschreitend, schliesst er an eine Charakterisirung der karolingischen Buchmalerei die Behandlung der hervorragendsten Schulen auf Grund der erhaltenen Denkmale und die Beschreibung der künstlerischen Ausstattung der Ada-Handschrift.

Da die von Karl dem Grossen geförderte Kunstpflege bald einer gewissen Unabhängigkeit und Selbständigkeit zustrebte, so gelangte die Malerei gewiss zu einem besonderen ornamentalen Geschmacke und einem besonderen, ästhetischen Ideale, was sich gerade gut aus der Buchmalerei erweisen lässt. Steht doch letztere in der Karolingerzeit, welche die Anlegung von Handbibliotheken eifrig betrieb und darin durch die Entwicklung der Schrift, sowie der künstlerischen Ausstattung unterstützt wurde, im Vordergrunde. In Palast- und

Klosterschule arbeiteten geübte Schreiber an der Anfertigung der nöthigen Handschriften, die sie auch mit Bilderschmuck zierten.

Behufs Klarlegung der Stoffe der karolingischen Malerei erörtert Janitschek eindringlich die Stellung, welche Karl der Grosse und Ludwig der Fromme zum Bilderstreite einnahmen und welche die Titelunterschiede der Karolinischen und Ludovicinischen Bücher »De impio imaginum cultu« und »De imaginum cultu« am deutlichsten illustrirten. Was unter dem Vater als erster Schritt zu verdammenswerther Ausschreitung hingestellt wurde, galt unter dem Sohne als Mittel religiöser Unterweisung. Dies Verhältniss spiegelt sich auch in dem Unterschiede der Stoffkreise ab, da unter Karl ausser Genesisbildern nur neun Darstellungen des Neuen Testamentes, das gleich den Legenden erst unter Ludwig d. Fr. der künstlerischen Behandlung neue Motive zuführte, besonders beliebt waren.

Hochinteressant ist die nun anschliessende Klarlegung der Quellen der Ornamentik, deren Leistungen für die karolingische Buchmalerei von grösster Bedeutung bleiben. Als dem nationalen Ornamentenkanon geläufig erscheinen die mannigfachen Formen des Punktes und der Linie, die Spirale, Vogel-, Hunde-, Pferde-, Fisch- und Drachengestalten, deren Glieder auch als Abschlüsse verzierender Bänder und constructiver Theile verwendet wurden; auf fremde Einflüsse sind Greif, Löwe, geflügelter Steinbock mit Adlerkrallen, Thiere mit Löwentatzen und Stierschädeln und andere von den »Libri Carolini« angefochtene Mischformen zurückzuführen, in welchen Antike und Orient einander die Hand reichten. Wesentliche Vermehrung erfuhr der nationale Ornamentenvorrath durch die ornamentale Ausschmückung der Handschriften, welche irische Mönche nach dem Festlande brachten; der ablehnenden Haltung Janitschek's gegen die classische Herkunft der Hauptmotive irischer und germanischer Ornamentik wird man zweifellos beipflichten müssen. Denn die Formensprache der Iren steht in den Grundelementen jenen Bildungen nahe, die sich als der national-germanischen Ornamentik eigen erwiesen, entwickelt dieselben reicher und mannigfaltiger, aber mit einem mehr abstracten, fast mathematischen Zuge, der selbst die Menschengestalt den Gesetzen linearer Ornamentik anzupassen trachtet. Die Uebereinstimmung des Grundtones erleichterte unzweifelhaft die gegenseitige Durchdringung, welche eigentlich erst die Karolingerzeit erreichte. Da letztere aus dem Studium spätrömischer Ornamentik das Verständniss für gesetzmässige Verbindung und Entwicklung der Formen gewonnen hatte, vermochte sie das Eigene mit dem Fremden organisch zu verbinden. Antike Blatt- und Zierformen, wie Herzblatt, Palmette, Akanthus, Blüthenrosette, Ranke, Eierstab, Mäander, Zickzack, wurden gleich mythologischen Gestalten, wie Tritonen, Bellerophon und Chimaera u. dgl. systematisch verwerthet, die Motive harmonisch ausgestaltet und abgeschlossen, sowie richtig abgelöst, Endungs- und Füllungsformen mit sicherem Gefühle unterschieden. Von syrischen Vorbildern, die ausser griechischen herangezogen wurden, ist ganz besonders das decorative Schema der Kanonestafeln beeinflusst; dasselbe fand gewiss eine Stütze darin, dass die Ausstattung der Bogenzwickel mit Vögeln und Blumen in der antik-römischen und altchristlich-

römischen Decoration, ja selbst in Handschriften Verwendung gefunden hatte. Die Häufung von Ziermotiven in diesem Schema bleibt bei karolingischen Handschriften auf Muster des Orientes zurückzuführen. So scharfsinnig sind vor Janitschek noch nirgends in gleicher Vollständigkeit und Uebersichtlichkeit die verschiedenartigen Elemente der karolingischen Buchmalerei analysirt worden; diese Darlegung zeigt seine ganze Meisterschaft in der Beherrschung des Stoffes, in der Beachtung und Verwerthung jedes Details, für welches eine ruhig abwägende und zutreffende Erklärung sich allerwärts einstellt.

Mit einer genauen Charakterisirung der gemeinsamen Züge in den Menschentypen der karolingischen Malerei, der verschiedenartigen Auffassungen Christi und der Evangelisten und mit erschöpfender Klarlegung der Deckfarbentechnik, der Farbenleiter und der Hintergrundsbehandlung schliesst das erste Capitel des dritten Abschnittes, reich an neuen Ergebnissen für eine feste Grundlage der karolingischen Buchmalerei.

Das zweite Capitel behandelt »Die hervorragendsten Schulen karolingischer Buchmalerei«, welche nach Stilkriterien sich scheiden lassen. In dem Evangeliar der Wiener Schatzkammer, sowie dem der k. Bibliothek in Brüssel und des Aachener Domschatzes darf man Leistungen der Schola Palatina vermuthen, in welchen die antike Formenempfindung am lautersten und das Verständniss für die menschliche Gestalt am reinsten begegnet. Da in ihnen etwas von antikem Geiste wieder auflebt und die Schola Palatina als Vorort der Renaissancebestrebungen des Hofes zu gelten hat, so liegt es nahe, die Evangeliarien in Aachen und Wien direct auf Aachen als Ursprungsort zu beziehen.

Unter den Klosterschulen nimmt Tours die erste Stelle ein; der älteren Gruppe der hier entstandenen Handschriften gehören die Alcuinbibeln in Zürich, der Vallicelliana und in Bamberg, der jüngeren die Londoner Alcuinbibel, die Roricobibel, das Lothar-Evangeliar, die Bibel Karls des Kahlen, das Sacramentar von Autun, der Vergil in Bern, die Evangeliarien von Le Mans und du Fay, sowie der Boetius in Bamberg an. Ein Blick auf S. 38 bezeugt, dass auch die Textkritik für die überwiegende Mehrzahl dieser Denkmale die Zugehörigkeit zur turonischen Gruppe festgestellt hat, wodurch der Eintheilung des Kunsthistorikers eine noch festere Grundlage gesichert wird. Da in Tours lateinische Vorlagen römischen und angelsächsischen Ursprunges verwendet wurden, so ist namentlich in den älteren Werken die Verbindung antikisirender und irischer Stilelemente, die Janitschek genau charakterisirt, leicht begreiflich; nur in der Bamberger Alcuinbibel, deren vollständig zuverlässige Behandlung Referent nach seinen jüngst beim Studium der Handschrift gemachten Aufzeichnungen eingehend nachprüfen konnte, tritt das Antike in den Vordergrund. Mit Recht ist hervorgehoben, dass der Titulus Alcuin's mehr Darstellungen als die Bamberger Bibel kannte und sämmtliche im Bilderkreise des Asburnham Pentateuch begegnen; denn dies erhärtet, dass man in Tours auf biblische Bilderchroniken oder Bildertafeln zurückgriff.

Eine Fortentwicklung der Richtung, welche die Bamberger Alcuinbibel vertrat, zeigen die Werke der jüngeren Gruppe von Tours, wo seit Adelards

Amtsantritte der Kunstgeist sich herrlich entfaltete und eine ausserordentliche Fülle classischer ornamentaler Motive in die Schreibschule hereinflutete, ohne dass der nachweisbar ist, der diese Strömung gelenkt hat. 20 bis 30 Jahre nach der Bamberger Alcuinbibel entstand die Londoner, die ausser den Genesisbildern noch zwei Darstellungen zu Exodus bietet und auch durch die Behandlung der Apokalypsemotive die Bilderzahl erweitert.

Die Ausstattung der Kanonestafeln und der prächtigen Initialen, in welche Vorgänge und Personen im Zusammenhange mit dem Texte eingeschaltet werden, zeigt gleich der Roricobibel denselben Motivenvorrath, den das Lothar-Evangeliar und die Bibel Karls des Kahlen künstlerisch weiter entwickeln. Für ersteres ist im Widmungsbilde nur eine ganz oberflächliche Porträtähnlichkeit haltbar, das Kanonschema freier behandelt, und mit Darstellungen der antiken Kunst reicher belebt. Einen Fortschritt in anderer Hinsicht bietet die Bibel Karls des Kahlen, deren Darstellungen neue Motive zeigen und in der Verwerthung alter auf turonische Vorbilder, wie die Londoner Bibel, zurückgreifen; Formenschatz und Technik sind hier abermals weiter entwickelt, die Initialornamentik, für welche neben Gold und Silber nun Blau, Purpur, Violett, Hellgrün, Weiss und Schwarz volle Geltung gewinnen, lässt neben Bandwerk und Geriemsel die Pflanzenformen zur Sprache kommen und nach dem Vorbilde der Metzer Schule Bildchen als Verzierung in den Initialkörper selbst versetzen. Dieselbe Kunstrichtung betont das in Tours geschriebene Sacramentar für Abt Raginold von Mauresmünster, dessen Darstellungen eine neue Erweiterung des turonischen Stoffkreises bieten. Von Wichtigkeit bleibt es, dass die Schule von Tours nicht bloss kirchliche Handschriften, sondern auch die heidnischer Autoren, wie den Vergil in Bern, prächtig ausstattete; denn es verbürgt einen erweiterten Gesichtskreis und Zusammenhang mit anderen Interessen des Lebens, die auch in dem Bamberger Boetius und in der Einbeziehung des durch Harun al Raschid populär gewordenen Elephanten in das Decorationsmaterial der turonischen Buchmaler nachklingen. Während die Uebereinstimmung der Evangelistenbilder im Lothar-Evangeliar, in der Vivianbibel und in den Evangeliarien von Le Mans und du Fay auf turonische Muster hindeutet, begegnen in den beiden letztgenannten auch andere, zum Theile vielleicht von Corbie ausgehende Einflüsse, welche interessante Anhaltspunkte für die Berührung zweier Buchmalerschulen ergeben.

Der Metzer Schule fallen das Godesscalc-Evangelistar, das Harley-Evangeliar, sowie nebst den Evangeliarien der Pariser Arsenalbibliothek, der Stadtbibliothek zu Abbeville, der Ada, zu Soissons, der Vaticana cod. Pal. lat. 50 der Kölner Capitelbibliothek XIII. und Ludwigs d. Fr. auch der Lothar-Psalter und das Sacramentar des Drogo zu. Paläographie (S. 8 und 9) und Textkritik (S. 38) bestätigen und stützen die Eintheilung des Kunstforschers.

Godesscalc arbeitete das Evangelistar für Karl d. Gr. zwischen 781—783, führte alle Evangelisten bärtig vor und vermochte nicht den Reichthum der nationalen, irischen, classischen und altchristlichen Ornamentik systematisch zu durchdringen, wenn auch neue Motive seit ihm gebräuchlich wurden. Die Technik der Initialbehandlung, welche sich nur sehr discreter Mittel bedient,

verbindet dem Godesscalc-Evangelistar das Evangeliar der Arsenalbibliothek, nach welchem die Ada-Handschrift, das Harley-Evangeliar, die Evangeliarien von Abbeville und Soissons in der stets reicheren Ausstattung auch Anhaltspunkte für die Reihenfolge der Entstehung bieten. Das Harley-Evangeliar vertritt zuerst den Evangelistentypus, den die karolingische Periode selbständig ausbildet; seine besondere Zeichnung bleibt ein höchst anerkennenswerthes Verdienst Janitschek's, der überdiess auch eingehend Kanonestafeln, Randleisten und Initialenbehandlung würdigt.

Das aus dem Kloster von Saint-Ricquier stammende Evangeliar von Abbeville hält den eben berührten Typus der Evangelisten fest, dem auch der zweite den Bilderschmuck schaffende Schreiber der Ada-Handschrift treu bleibt; seine grossartige Darstellung des Johannes bildet das Bedeutendste der Metzer Auffassung und zeigt gleich der grösseren Sicherheit und Freiheit der Formenbehandlung des menschlichen Körpers, sowie der Verfeinerung des Ornamentalen einen festen Fortschritt, der im Evangeliar von Soissons auf dem Höhepunkte anlangte. Diese um 827 vollendete Arbeit wahrt in den Figuren des Marcus und Lucas innigen Zusammenhang mit der Ada-Handschrift und im Johannes mit dem Harley-Evangeliar, zeigt aber zugleich schlagende Analogieen in der künstlerischen Ausstattung mit dem Rabula-Evangeliar der Laurenziana und dem syrischen Evangelienfragmente der Pariser Nationalbibliothek. Die dafür beigebrachten Belege sind vollkommen überzeugend und von höchster Bedeutung für den besonderen Werth des Denkmals in seiner Gruppe, deren Evangelistentypen auch die erwähnten Evangeliarien der Vaticana und der Kölner Capitelbibliothek festhalten. Da der David mit der Laute im Lothar-Psalter hinsichtlich der Formen, des Typus und der Kopfhaltung dem Marcus des Harley-Evangeliars vollständig entspricht, darf angesichts der übereinstimmenden Technik und malerischen Behandlung auch dies Werk der Metzer Schule zugerechnet werden, deren reichste Leistung der Initialenschmuck in dem jüngst von Springer so vorzüglich charakterisirten Sacramentar des Metzer Bischofes Drogo erhalten ist. Bibel, Heiligenlegende und Liturgie lieferten hier dem findigen Künstler, der ein gutes Auge für Natur und Leben hatte, zahlreiche Motive für die Zierdarstellungen der historisirten Initialien, deren Aehnlichkeit mit jenen im sogenannten Evangeliar Ludwigs d. Fr. auf dieselbe Schule hinleitet. Und diese Schule behält für die Herausgabe der Ada-Handschrift, welche ein wichtiges Glied ihrer ganzen Entwicklungsreihe bildet, eine ganz besondere Bedeutung; sie entwickelt selbständige Typen, erweitert den Darstellungskreis in ganz überraschender Weise, bewältigt in geistreicher Durchdringung des Stoffes die Schwierigkeiten der Anordnung und erschliesst dem Kunstschaffen neue ergiebige Quellen.

Eine andere Auffassung der Evangelisten und abweichende Decoration der Kanonestafeln und Initialien bieten die Evangeliarien zu Epernay, von Blois und das Loiselevangeliar, welche auch die Textkritik der gleichen Gruppe zuweist. Das erstgenannte lässt sich auf den Bischof Ebo von Rheims zurückführen, für den es durch Abt Petrus von Hautvillers bei Rheims hergestellt wurde; damit ist die Schule örtlich bestimmt, die angelsächsischen Vorbildern

grösseren Einfluss gestattet und zum erstenmale Scenen aus dem Alltagsleben künstlerisch gelungen verwerthet. Die gleiche Decoration der Kanonestafeln verbindet die drei genannten Evangeliarien, von denen das von Blois allein die Evangelistenbilder des Wiener Evangeliares ziemlich gut copirt zeigt, also in den Darstellungen auf eine der Schola Palatina nahestehende Quelle hinleitet, welche sich hier mit anderen Strömungen vereinigt.

Für die Schule von Saint-Denis, der die Pariser Bibel (2), die Evangeliarien Franz' II., von Saint-Vast, in Lyon, Boulogne und Cambray, sowie die Sacramentarien der Pariser Nationalbibliothek (2290), von Saint-Tierry und Saint-Amand zufallen, ist das Evangeliar Franz' II. besonders wichtig. Die Evangelistentypen rücken jenen der Schule von Tours näher als denen der Metzer Gruppe, während in der Kanonesverzierung irische Ornamentik, welche die Decoration aller hieher gehörigen Denkmale bestimmt, und in der monochromen Behandlung der Medaillons des Kreuzigungsbildes antike Vorbilder vorherrschen.

Die letzte Gruppe, in welche die für Karl den Kahlen angefertigten Prachthandschriften, die Sacramentarien des Hrodradus, von Nonantola und der Pariser Nationalbibliothek (lat. 41), sowie die Evangeliarien Colbert und des Célestins gehören, erscheint auf die von 850 bis 875 blühende Schule von Corbie bezogen, bleibt textlich im Zusammenhange mit Tours und wirkt auch auf letzteres in der Decoration später Handschriften zurück. Die Nachahmung bunten Steinmateriales erweist sich als ihr ganz besonderes Eigenthum, irische Anklänge erscheinen als Wiederspiegelungen der Beziehungen zu Luxeuil und in der Farbengebung der Initialen die turonische Zusammenstellung, während die Kanonesbehandlung im goldenen Buche von St. Emmeran, dessen Evangelistenbilder stark abfallen, an Metzer Vorlagen herantritt. Der biblische Bilderatlas der Karolingerzeit bleibt die Bibel von St. Paul, welche von der Vivianbibel beeinflusst ist, aber auch von derselben und der Londoner Bibel abweicht. Die Evangelistenbilder stimmen meist zu jenen des Münchener Evangeliares, dessen Maiestas Karls des Kahlen beinahe die Vorlage der Majestas domini gebildet zu haben scheint. Der Bilderkreis ist für das alte und neue Testament bedeutend erweitert, die Darstellungen sind schwächer, unklar in der vernachlässigten Composition, unruhig in der Bewegung und gehen in der Behandlung der Formen immer mehr zurück. Durch die Gewandbehandlung, welche im Colbert-Evangeliar und im Evangeliar des Célestins den Zusammenhang mit der Ebogruppe vermittelt, scheinen Einflüsse der Rheimser Richtung oder ihrer Vorbilder verbürgt, welche freilich die Evangelistenbilder mit mehr Lebensenergie durchdringen. Feinfühlig markirt Janitschek die Verschiedenheiten der Gewandmotive in den Majestasdarstellungen der Gruppe von Corbie, deren bedeutendste und ikonographisch wichtigste die im Pariser Sacramentarfragment bleibt, im Gegensatze zu denen von Tours. Letzteres verbürgt die Thatsache, dass die Schule von Corbie, welche sich von irischen Vorbildern sowie den Auffassungen anderer karolingischer Buchmalerschulen beeinflussen liess, doch auch Selbständigkeit sogar jener Richtung gegenüber bethätigte, welche vom Standpunkte der Textkritik sich als die zumeist massgebende herausstellte.

Nach kurzer und treffender Charakteristik der Unterschiede der einzelnen Schulen ergänzt Janitschek die Darstellung der karolingischen Malerei durch Würdigung des Codex millenarius der Kremsmünsterer Stiftsbibliothek, des Evangeliares der Trierer Dombibliothek Nr. 134 und des für den Freisinger Bischof Anno geschriebenen Evangeliares. Die erstgenannte Handschrift erlangt durch ihre Abhängigkeit von byzantinischen Vorlagen eine mehr separirte Stellung, während die zweite durch Beziehung zur irischen Kunstanschauung und durch altchristlich-römischen Einfluss den Grundlagen der karolingischen Schulen näher rückt, deren Typen das Anno-Evangeliar ganz roh verarbeitet.

Wie neben jenen Gruppen, in welchen die Technik karolingischer Hofkunst sich erhielt und weiterbildete, eine andere mit den einfachen Mitteln des Federzeichnungsstiles wirkende Richtung sich ausbildete, ist vortrefflich an dem Evangeliar von Chartres, der Wessobrunner Handschrift, dem Wiener Ottfrid und dem Psalter Ludwig des Deutschen in Berlin nachgewiesen. Während dieselben als Leistungen von Autodidakten im vollen Sinne des Wortes gelten können, zeigt die Trierer Apokalypse in der Schrift Abhängigkeit von Tours, wohin auch die einer altchristlichen Vorlage entstammenden Bilder weisen. Ein Vorort für Leistungen des Federzeichnungsstiles war wahrscheinlich Fulda, während St. Gallen in dem Folchard-Psalter und dem »Goldenen Psalter« mit dem Vorwalten der Stilgesetze karolingischer Hofkunst in den geschichtlichen Darstellungen hervorragende Selbständigkeit der Auffassung und Lebendigkeit der Schilderung verbindet.

In der nun folgenden »Beschreibung der künstlerischen Ausstattung der Ada-Handschrift« weist Janitschek die Kanonesverzierung, Randleisten und den Initial Lj der ersten, alles übrige der zweiten Hand zu und stellt scharfsinnig nochmals das Verhältniss des Decorativen und der Evangelistenbilder zum Harley-Evangeliar und zum Evangeliar von Soissons fest.

Der dritte Abschnitt bildet den Schwerpunkt der Publication; er bietet unstreitig das Beste, was bis zur Stunde über karolingische Buchmalerei unter möglichst erschöpfender Heranziehung aller einschlägigen Monumente und ebenso gewissenhafter als umsichtiger Verwerthung der betreffenden Litteratur veröffentlicht wurde. Feinsinnig erfasst Janitschek alle Einzelnheiten, sucht und findet für sie die natürlichste Erklärung und knüpft von einem zum andern mit so sicherer Hand die Fäden, dass man, seinen Auseinandersetzungen folgend, selbst das Gefühl beruhigender Sicherheit gewinnt. Da ist alles solide, gediegene, saubere und fein durchgeführte Arbeit, deren Ausbau an allen Stellen auf fester, zuverlässiger Grundlage ruht; ein Stein fügt sich, seiner Bestimmung vollständig entsprechend zubereitet, lücken- und mühelos an den andern, so dass der Abschluss des Ganzen ebenso natürlich als von harmonischer Gesammtwirkung bleibt. Janitschek hat eine grosse Aufgabe glänzend gelöst, seine Arbeit bleibt aber auch von höchstem Werthe für alle ähnlichen Forschungen, da sie in musterhafter Methode fest und sicher die Art und Weise vorzeichnet, wie an die Lösung solcher Aufgaben gegangen werden muss.

Vermisst hat Referent nur einige Einzelnheiten. In den gemeinsamen Zügen der Menschentypen der karolingischen Malerei fehlt die Angabe über

die Behandlung des Halses, für welche nach Taf. 10, 15, 16, 20, 23, 25, 26, 29, 32 und 36 Anhaltspunkte vorliegen, die auch im Einzelnen, z. B. S. 93 und 103 berücksichtigt werden; ebenso scheint für die Stellung und Modellirung der Ohren, welche in der Detailbeschreibung auf S. 86 und 89 besonders erwähnt sind, die zusammenfassende Charakteristik unterblieben zu sein. Haben die Devisen der Evangelisten, die aus der zweifellos richtigen Quelle abgeleitet werden, nicht in den einzelnen Schulen sich vielleicht nach einer für die Gruppe möglicherweise charakteristisch werdenden Fassung ausgebildet, die auch für die Einreihung der Denkmäler von Interesse werden könnte? Da es immer wünschenswerth bleiben muss, den Kreis der zur Schola Palatina gehörenden Denkmale zu erweitern, so wären wohl auch die lateinischen Evangelienfragmente des Germanischen Museums heranzuziehen gewesen. Denn Zucker hat im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1882, XXIX, 33—43 darauf aufmerksam gemacht, dass die Initialen, die genaue Beachtung verdienen, in der Farbenzusammenstellung auf die karolingische Zeit deuten und die Schrift, welche eine der schönsten Proben karolingischer Kalligraphie bietet, nahe Verwandtschaft mit jener des Evangeliars in der Wiener Schatzkammer ausweist. Wäre für die Beurtheilung der Initialen des Kremsmünsterer Codex millenarius nicht auch das D des Cod. III. 222 A in der Stiftsbibliothek zu St. Florian zu berücksichtigen, deren Cod. III. 1 vielleicht auch für die Kremsmünsterer Kanonestafeln zu beachten sein dürfte?

Sollte nicht auch erwähnt werden, dass in dem Strahower Evangeliar, auf welches Referent durch eine kurze Besprechung in den »Mittheilungen der k. k. Centralcommission« aufmerksam machte, Einflüsse der karolingischen Buchmalerei vorhalten, wenn auch das Werk selbst erst in den Beginn der Ottonenperiode fallen dürfte? Denn die Einzeichnung, welche diese Handschrift als »Codex s. Martini supra litus moselle« charakterisirt, bleibt gleich den anderen Notizen über die Weihen gerade für die Moselgegend und wahrscheinlich auch für die Trierer Erzdiöcese von Interesse. Ja, auch die Vergleichung der Taf. 9 und 11 mit der Schriftprobe auf S. 91 der oben erwähnten Mittheilungen lässt vielleicht eine Nachwirkung der Buchstabenbildung erkennen, welche die Ada-Handschrift vertritt; zwischen dem »qui«, dem »sunt«, dem Ansatze des »rum« in »dierum« und »rerum« besteht eine gewisse Aehnlichkeit, die noch mehr in der Form des a, des d oder m zu Tage tritt. So würde sich auch durch Erwägungen nach der paläographischen Seite die Einreihung des Denkmales ermöglichen lassen. Endlich wäre wohl noch aus dem sehr interessanten Cod. 30 der Göttweiger Stiftsbibliothek manches für das Decorative und den Initialenbau zu gewinnen. Den Werth der vortrefflichen Leistung Janitschek's sollen diese Bemerkungen in keiner Weise schmälern, sondern nur einen oder den anderen Punkt nach bisher weniger beachteten Denkmalen einer weiteren Erwägung und eventuellen Ergänzung entgegenführen.

Im vierten Abschnitte bespricht Schnütgen den Einbanddeckel als Ganzes und Hettner den Kameo. Der Gedanke des Deckelschmuckes, den Abt Otto von Elten 1499 anfertigen liess, ist vollständig klar gelegt und die technische Behandlung der ziemlich oberflächlichen Arbeit genau erläutert, deren Meister

und Entstehungsort nicht bestimmt nachgewiesen werden können. Hettner deutet die Gestalten des sorgfältig beschriebenen Kameo, dessen Arbeit und Composition die Zeit des Verfalles verrathen, als Constantin den Grossen, seine zweite Gemahlin Fausta und die Söhne Crispus, Constantinus iun. und Constantius, während Wieseler statt Crispus den vierten Sohn Constans einbezog; die Gründe Hettner's verdienen unstreitig Beachtung, wenn sie auch nicht zu absolut gesichertem Ergebnisse führen.

So haben alle an der Durchführung der Arbeit thätigen Forscher redlich das Ihre gethan, um eine würdige Lösung der Aufgabe zu erzielen. Hinsichtlich der Uebereinstimmung aller Theile wäre vielleicht zu bemerken, dass es sich empfohlen hätte, das Godesscalc-Evangelistar nicht auf S. 8 als »heute Cod. Paris. Nouv. acquis. lat. 1203« und S. 85 u. 120 als »Paris, Nat. Bibl. 1993« zu bezeichnen, und die Identität zwischen »Nr. 12 der Stadtbibliothek von Boulogne-sur-Mer« auf S. 38 u. 120 mit dem Evangeliar in der »Stadtbibliothek in Boulogne (Nr. 2)« auf S. 96 auch durch Anwendung derselben Signatur hervorzuheben. Dass die Ausgabe sich in einem so prächtigen Gewande präsentirt, das selbst ausserordentlich hochgehende Anforderungen vollkommen befriedigt, gebührt nicht in letzter Linie Prof. Lamprecht in Bonn, dem nicht nur die wissenschaftliche Vermittlung zwischen den einzelnen Autoren, sondern auch die geschäftliche und technische Leitung des Unternehmens zufiel; auch dies erforderte ebenso viel Sachverständniss als Geschick und Hingebung an die Sache. Die nach photographischen Aufnahmen verschiedener Werke ausgeführten Lichtdrucktafeln, deren Herstellung die Reichsdruckerei in Berlin besorgte, verdienen gleich den chromolithographischen Proben und der luxuriösen typographischen Ausstattung alle Anerkennung. Durch sie wahrt das moderne Kleid der Publication auch äusserlich den Zug der Prachtliebe, welcher die Periode der karolingischen Buchmalerei trägt. Die Veröffentlichung der Ada-Handschrift bleibt eine Musterleistung streng methodischer Forschung, die allen dabei Betheiligten zu hoher Ehre gereicht, ein glänzendes Zeugniss für die Opferfreudigkeit der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, welche der würdigen Bekanntmachung hervorragender Kunstdenkmale so warmes Interesse entgegenbringt, und eine hervorragende Arbeit deutscher Druck- und Ausstattungskunst, die keinen Vergleich mit grossen wissenschaftlichen Illustrationspublicationen anderer Völker zu scheuen braucht; sie ist nach Inhalt und Form eine kostbare Gabe, für welche namentlich die deutsche Kunstgeschichtsschreibung stets zu besonderem Danke verpflichtet bleiben wird.

Joseph Neuwirth.

Die Gemäldegalerie der königlichen Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text von **Julius Meyer** und **Wilhelm Bode.** Herausgegeben von der Generalverwaltung. Berlin, G. Grote'sche Buchhandlung. Lfg. 1—4. à M. 30. —.

Der grossartige Aufschwung der Berliner Museen machte es zur Ehrenpflicht, in einer würdigen Veröffentlichung die durch ihren künstlerischen Werth oder auch nur durch ihre kunstgeschichtliche Bedeutung hervorragenden Werke der Galerie dem Genusse und dem Studium grosser Kreise zu-

gänglich zu machen. Die photographischen Vervielfältigungsarten dürften dabei nicht als ausreichend befunden werden, zum mindesten nicht für Meisterwerke, die eine wirklich künstlerische Wiedergabe erheischten. Bei der Wahl der Reproductionsverfahren hat man zum Glück den Grabstichel nicht ganz hinter dem Liebling der Zeit, der Radirnadel, zurücktreten lassen. Die Ausgabe der Wiener Galerie von Unger und Lützow hat genugsam belehrt, wie die eigentlich zeichnenden Meister, also besonders die deutschen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts und die Italiener des fünfzehnten Jahrhunderts auch bei der meisterhaftesten Führung der Radirnadel manches einbüssen. Dabei sei aber gleich hinzugefügt, dass die Verwendung des Grabstichels für die Reproduction auch für das vorliegende Werk noch zu sehr eingeschränkt worden ist. So hat nach meinem Dafürhalten Raffaelino's del Garbo Maria mit dem Kinde von der Bestimmtheit der Behandlung besonders in der Gewandung manches eingebüsst, so ausgezeichnet auch die Radirung von P. Halm an sich ist, und auch bei Piero Pollajuolo's Verkündigung fragt man sich, ob der Stich nicht eine noch treuere Wiedergabe ermöglicht hätte. In der künstlerischen Arbeit theilen sich die ersten Kräfte, welche Deutschland auf dem Gebiete des Stichs und der Radirung besitzt. Für die Niederländer traten in erster Linie Wilhelm Unger und Wilhelm Hecht ein. W. Unger übertrifft sich selbst in seiner meisterhaften Radirung der Beweinung Christi von van Dyck, der Andromeda des Rubens, der Saskia des Rembrandt und des Feldhauptmanns Aless. del Borro von Velasquez. Die Landschaft der Niederländer hat wohl keinen feinsinnigeren und farbegewaltigeren Dolmetsch als W. Hecht. Man sehe hier die Mondscheinlandschaft des Aart van der Neer, die beiden Seestücke (Bewegte See und stille See) von Jacob van Ruisdael und Jan van der Capelle. Doch auch seine Vision Daniels von Rembrandt, seine beiden Männerbildnisse nach Frans Hals sind meisterhaft in der künstlerischen Interpretation. An Hecht am nächsten schliesst sich A. Krüger mit Rembrandt's Selbstbildniss und Hals' Amme mit dem Kind. Eine sehr glückliche Verbindung von Ton und Zeichnung zeigen die Architekturstücke von L. Schulz (Barth. van Bassen, Kircheninneres; Em. de Witte, Kircheninneres; B. Belotto (Canaletto), Marktplatz zu Pirna). Von anderen Niederländern sind in Radirung wiedergegeben: Teniers d. J., die Puffspieler (von M. Holzapel), Jan Steen, der Wirthshausgarten (von J. Klaus), Hendrik Mommers, Landschaft mit Hirten (von W. Krauskopf — etwas derb im Ton). Von Franzosen ist Watteau's französische Komödie durch L. Kühn trefflich radirt worden. Von den drei Stichen nimmt L. Jakoby's Filippo Lippi, Maria das Kind verehrend, die erste Stelle ein — dieser Stich ist ein wahres Wunderwerk in seiner Verbindung von Feinheit der Zeichnung und Kraft des Tones, bei unübertrefflich treuer Wiedergabe der entzückenden Naivität und Reinheit der Empfindung, welche diesem Werke eigen ist. J. Eissenhardt's Raff. del Garbo's Thronende Maria beweist ganz augenfällig, wie viel näher der Stich der Eigenart dieses Meisters kommt, als die Radirung. G. Eilers hat seine Meisterschaft als Stecher Holbein'scher Bildnisse schon bewiesen; sein männliches Bildniss von Holbein hier ist für ihn ein neuer Ehrentitel.

Man darf erwarten, dass die grosse Zahl der zur Verfügung stehenden künstlerischen Kräfte es möglich machen wird, auch im weiteren Verfolg dieses Galeriewerkes nur Meisterleistungen zu bieten.

Hinter dieser künstlerischen Illustration der Galerie steht die geschichtliche Erläuterung derselben, welche der Text bietet, durchaus nicht zurück. Auch hier haben sich zwei Meister auf ihrem Gebiete verbunden, um einen Cicerone im besten Sinne des Wortes für das geschichtliche Verständniss und den ästhetischen Genuss der Sammlung zu bieten. Zwei Capitel sind zunächst in Angriff genommen: II. Die florentinische Schule des 15. Jahrhunderts von Julius Meyer und XI. die vlämische Schule von Wilhelm Bode. Nicht lose an die einzelnen Werke knüpft die Erläuterung an, sondern in zusammenfassender Charakteristik wird das Bild der Epoche und der künstlerischen Individualität gezeichnet und dann dem in der Sammlung vertretenen Werke seine Stellung angewiesen. Es gewährt einen besonderen Genuss, die Verschiedenheit der geistigen Charaktere Bode's und Meyer's in der Darstellung wieder zu finden. J. Meyer's fein ciselirende Art, seine Verbindung ästhetischer und stilkritischer Analyse, seine Vorliebe die feineren Verbindungsfäden zwischen dem Geist der Zeit und dem Geist des Künstlers blosszulegen, die künstlerisch sorgfältig ausgefeilte Form der Darstellung wird auch den grössten Feinschmecker kunstgeschichtlicher Darstellung befriedigen. Bode's Art dagegen ist hastiger, beweglicher; über allgemeine Gesichtspunkte eilt er gern schnell hinweg, die künstlerische Physiognomie, wie sie sich aus ponderablen Werten zusammensetzt, ist die Hauptsache, die stilkritische Analyse mit bewundernswerther Scharfsichtigkeit geführt ist die Hauptgrundlage für die Synthese des künstlerischen Charakters. Will man das recht empfinden, so lese man Meyer's prächtige Einleitung zu dem Capitel II. der Charakter der Kunst im Quattrocento, worin in so klarer knapper Weise die Ziele und Mittel der italienischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts dargelegt werden, und dann wiederum Bode's Anfang der Geschichte der vlämischen Schule, wo der Verfasser sofort in Medias Res tritt, um zu dem Meisterstück stilkritischer Analyse, das den jugendlichen van Dyck aus Rubens heraussondert, zu gelangen. Das soll nicht sagen, dass Julius Meyer den stilkritischen Theil seiner Arbeit leicht genommen hätte — seine Charakteristik Verrocchio's allein genügte, diese Ansicht zu widerlegen, noch auch, dass Bode kein volles plastisches Bild von Rubens und van Dyck gegeben hätte, aber die verschiedene Arbeitsmethode der Beiden, das verschieden persönliche Verhältniss — und jedes gleich berechtigt — des einen und des andern zum Kunstwerk, spricht sich doch deutlich darin aus. Die erste Gruppe, welche Julius Meyer charakterisirt, sind die Naturalisten mit idealer Richtung (unter Einfluss Masaccio's und Donatello's) Filippo Lippi, Benozzi Gozzoli und — etwas ferner stehend — Domenico Veneziano, Andrea del Castagno, Paolo Uccello. Eine zweite Gruppe bilden die Naturalisten der strengen Richtung mit Verrocchio und den Pollajuoli (hervorgehoben sei da die scharfe Sonderung des Kunstcharakters der beiden Brüder Pollajuoli). Die dritte Gruppe sind die Naturalisten der freieren Richtung, deren Darstellung jedoch in den vorliegenden Bogen nur bis zur zweiten Periode des

Schaffens des Alessandro Botticelli führt; es ist zu verstehen und freudig willkommen zu heissen, dass Meyer die Charakteristik dieses Künstlers mit besonderer Ausführlichkeit behandelte. Auf Einzelheiten wird noch im weiteren Fortschritt des Textes zurückzukommen sein; hier sei nur hervorgehoben, dass Meyer den Tobias mit den Engeln in der Akademie dem Verrocchio belässt, einer Anschauung, der man zustimmen muss, so lange uns nicht mit zwingenden Gründen der Hauptantheil des Leonardo bewiesen wird. Bemerkt sei, dass Meyer an anderer Stelle den an einer Strecke der Entwicklung so offenbaren Zusammenhang Botticelli's mit Verrocchio scharf beleuchtet. Damit im Zusammenhang sei auch auf die beherzigenswerthen Worte über die Theorie des Einflusses gewiesen (S. 40 ff.). Bode behandelt in seinem Abschnitt Rubens und van Dyck vollständig; im dritten noch nicht abgeschlossenen Capitel, die historische Malerei der vlämischen Schule unter dem Einfluss des Peter Paul Rubens, bespricht er A. van Diepenbeeck, Th. van Thulden, Peeter van Mol, Jacob Jordaens, Cornelis de Vos. Es wurde schon angedeutet, dass in dem Abschnitt Bode's vornehmlich die Charakteristik des jugendlichen van Dyck in den Vordergrund tritt und damit im Zusammenhang ein Entwicklungsstadium des Rubens: Rubens unter dem Einfluss seines Schülers van Dyck. Hier bahnt sich der Verfasser für die Charakteristik der beiden Meister ebenso wieder ganz neue Wege, wie er es seiner Zeit für Rembrandt in der Charakteristik der Jugendwerke dieses Künstlers that. Möglich, dass einzelne Zuweisungen nicht ohne Anfechtung bleiben werden, aber der gesicherte Gewinn für die Erkenntniss der beiden Meister wird sich doch schliesslich als ebenso gross herausstellen, wie es Rembrandt gegenüber der Fall war.

H. J.

Peintres Français contemporains par **Charles Bigot.** Paris, Librairie Hachette et Cie, 79. Boulevard Saint-Germain, 1888. Un volume in-12 de 323 pages.

Es ist erfreulich zu sehen, wie eingehend sich die Franzosen neuerdings wieder mit ihren grossen Meistern der Gegenwart beschäftigen. Ich verstehe hier unter Gegenwart das neunzehnte Jahrhundert. Zwar wird eine objective Behandlung der ausgeprägten künstlerischen Erscheinung um so schwieriger, je näher uns dieselbe zeitlich steht, doch wenn der Historiker es sich zur Pflicht macht, von persönlichen Sympathien und Antipathien sich nicht beeinflussen zu lassen, ist für ihn die Möglichkeit gegeben, auch den Zeitgenossen gerecht zu werden. Bleibt er jeder Coterie fern, läuft sein Streben nicht darauf hinaus, einseitig den eigenen Liebling auf den Schild zu heben, diesen Meister zu Gunsten jenes zu verkleinern, mit einem Worte, fühlt er sich im Dienste der Wissenschaft, weiss er sich stets den geschichtlichen Blick zu wahren, so wird ihm dermaleinst die Nachwelt dankbar dafür sein, dass er es nicht verschmähte, auch diejenigen Strömungen zu untersuchen, welche er miterlebte. In den Aufzeichnungen wirklich hervorragender Männer über ihre Zeit pflegt der Pulsschlag dieser ja naturgemäss am fühlbarsten zu sein.

Charles Bigot bewegt sich nicht ausschliesslich auf dem Gebiete der neusten Kunstgeschichte, er hat auch auf dem Felde der italienischen Renaissance

gearbeitet. Im Jahre 1884 gab er ein Buch heraus über Raphael und die Farnesina, welches Eugène Müntz in seiner Biographie — s. die neue Auflage S. 503 — mit Auszeichnung erwähnt. Wer aber von den alten Italienern herkommt, dürfte am ehesten befähigt sein, über moderne Kunst zu urtheilen und zu schreiben. Das Buch Bigot's ist Eugène Yung gewidmet, dem Herausgeber der »Revue bleue«, in welcher Zeitschrift seine Studien über die zeitgenössischen französischen Maler zuerst erschienen. Mit Ausnahme Meissonier's gehören sämmtliche Künstler, die uns vorgeführt werden, schon der Vergangenheit an. Delacroix reicht, wenigstens durch seine Geburt, in das achtzehnte Jahrhundert hinauf, alle anderen: Corot, Fromentin, Henri Regnault, Isidore Pils, Bastien-Lepage, Paul Baudry und François Millet sind Kinder des neunzehnten. Eugène Delacroix wurde desshalb wohl auch, obschon vier Charakteristiken älteren Datums sind, von Bigot an die Spitze des Bandes gestellt. Er nimmt in der That, mit seinem ganzen Wesen in der Romantik wurzelnd, in demselben eine Sonderstellung ein. Mehr geistreich, als in allen Punkten zutreffend, schreibt Ludwig Pfau über ihn [1]: »Delacroix, unbekümmert um alle Regeln, sucht den gewollten Eindruck zu erzielen, gleichviel mit welchen Mitteln: er ist ein Victor Hugo der Malerei.« Dieselbe Neigung des deutschen Kritikers, Delacroix, ein bisschen auf Kosten von Delaroche, in den Himmel zu heben, verräth sich auch bei dem französischen Kunstforscher. Gewiss war Victor Hugo wie Delacroix ein leidenschaftlicher Colorist, aber er hat nie wie dieser, des malerischen Effects willen, die Regeln vernachlässigt. Delacroix wähnte, der Gesammtwirkung zu Liebe, unter Umständen die Gesetze der Zeichnung unberücksichtigt lassen zu dürfen, Hugo dagegen hielt stets an den Grundregeln der Grammatik fest. Er ist der Classiker der Romantik, und weder in seinen poetischen Werken noch in seinen Prosaschriften lassen sich die geringsten Verstösse gegen die Formenlehre und Syntax nachweisen. Was aber Formenlehre und Syntax für die Sprache ist, eine Bedingung nämlich für eine gesunde Fortentwicklung derselben, das ist die Zeichnung für die Malerei. Es rächt sich, wenn man sein Instrument willkürlich behandelt, zur Erreichung seiner Ziele sich unerlaubter Mittel bedient! Bigot knüpft in dem Artikel über Delacroix vielfach an dessen von Philippe Burty 1878 herausgegebene Correspondenz an, die, von 1815 bis 1863 reichend, nach ihrem Erscheinen nicht geringes Aufsehen machte [2].

Da der Stoff, welcher Bigot's Buche zu Grunde liegt, sich zum Theil mit dem der »Maîtres contemporains« von Jouin, über die in Heft 1 des vorigen Jahrgangs (S. 77—80) referirt wurde, deckt, so kann ich mich kurz fassen. Corot, Regnault, Fromentin, Baudry sind ebenfalls von Jouin besprochen worden. Angenehm berührte uns bei Bigot die häufige Quellenangabe. Man erfährt doch, woher er schöpft, dass er in dem Aufsatze über Corot sich an Henri Dumesnil's Corot und die Notiz Burty's im Katalog der Corot-Ausstellung anlehnt. Der Briefwechsel Regnault's wird verwerthet wie derjenige Delacroix',

---

[1]) Kunst und Kritik. Band I. S. 131.

[2]) Vgl. G. Valbert's Bericht in der Revue des deux Mondes vom 1. Jan. 1879.

und ist von Baudry die Rede, wird offen auf das Werk verwiesen, welches Charles Ephrussi über denselben herausgab. Wir lernen die Biographie von Becq de Fouquières über Isidore-Alexandre-Auguste Pils, den Darsteller des Krimkrieges, kennen und vernehmen, dass Alfred Sensier eine Monographie über François Millet veröffentlichte. Millet und Meissonier gehören nächst Delacroix und Regnault zu den bedeutendsten Malern des modernen Frankreich, und schon desshalb werden die Studien, die Bigot ihnen widmet, den Leser am meisten fesseln. Von Meissonier sagt mit Recht der Verfasser: »C'est un peintre de genre qui a ramené la grande peinture elle-même à cette étude consciencieuse et incessante de la nature qui avait été le principe fécond de la Renaissance en Italie aussi bien qu'en Flandre.« Das ist es eben, was diesen Meister uns so gross erscheinen lässt und seinen Einfluss so unbestritten macht. Wo sich Andere dem nationalen Elemente hingeben, da huldigt Meissonier der Natur! Man hat behauptet, er sei vorwiegend Genremaler und könne gerade so gut der niederländischen wie der neufranzösischen Schule eingereiht werden, allein er stellte »en bon Français«, allerdings ohne »chauvin« zu sein, auch Scenen aus der Geschichte seines Vaterlandes dar. Wohl ist »Eine Parthie Schach« ein Meisterwerk und sind Gemälde wie »Die Rast« Cabinetstücke der Kleinmalerei ersten Ranges, auf der andern Seite stehen aber Historienbilder wie »1805« und »1814«, die für sich allein einige Dutzend Piloty und Lindenschmitt aufwiegen. Es ist keine Uebertreibung, wenn es von letzterem Bilde heisst: »C'est la plus magnifique page d'histoire qui ait été écrite en ce siècle, c'est le portrait d'une époque entière: la fin de l'épopée impériale.« Mit Millet, der von 1815—1875 lebte, schliesst das Buch ab. Der ihm geweihte Artikel ist zeitlich der jüngste und offenbar mit besonderer Liebe geschrieben, was wir vollkommen begreifen; denn jeder, der Gelegenheit hat, sich mit Millet eingehender zu beschäftigen, muss diesen Meister in's Herz schliessen. Kein Zweiter weiss so wie er, den französischen Bauern darzustellen. Selbst aus der Bauersame hervorgegangen, versenkt er sich in das Wesen derselben und gibt es wahrheitsgetreu und mit Gemüthstiefe wieder. Er versteht es, die allergewöhnlichsten Beschäftigungen im Leben des Bauern poetisch zu verklären und über sein Tageswerk, hier den Sonnenschein innern Glückes auszugiessen, dort den Schleier einer ernsten Weltanschauung zu legen. Welche Gegensätze »L'Angélus« und »La Mort et le Bûcheron«! Die Bearbeitung des Bodens, das Holzhacken im Walde sind ja Verrichtungen, die uns an und für sich wenig interessiren, aber dadurch, dass der Künstler diese Momente seelisch oder tragisch ausklingen lässt, gewinnen sie erhöhte Bedeutung. Wie rühren uns diese Bauern, welche ihre Arbeit unterbrechen, um ihr stilles Gebet zu verrichten, wie mahnt uns der Holzhacker, der den Tod gibt und im Begriffe steht, ihn selbst zu empfangen, an die Ewigkeit!

»A la sueur de ton visaige
Tu gagneras ta pauvre vie.
Après travail et long usaige
Voici la mort qui te convie«.

Charles Bigot hat durch seine Studien über die französischen Maler der Gegenwart wieder einmal bewiesen, dass ein Kunsthistoriker von Bedeutung und mit eigenen Ideen ruhig einen Stoff angreifen darf, den schon ein anderer vor ihm behandelte. Niemand wird sein Buch überflüssig nennen, wenn der Inhalt desselben auch stellenweise mit dem in Jouin's »Maîtres contemporains« parallel läuft. Jouin, der eine Vorliebe für Anekdoten hat, gibt sich mehr der leichten Causerie hin, Bigot dagegen sucht mit angeborenem geschichtlichen Sinn den verschiedenen Erscheinungen auf den Grund zu gehen. Ersterer wirkt vielleicht anregender, letzterer jedenfalls nachhaltiger. Er steht dem Temperament nach den Deutschen näher als Jouin und desshalb dürfte er wie Wenige dazu berufen sein, den Nachbarn jenseits des Rheins die Kunst seines Vaterlandes zu vermitteln. *Carl Brun.*

Hermann Becker: Deutsche Maler. Von Asmus Jakob Carstens an bis auf die neuere Zeit. In einzelnen Werken kritisch geschildert. Bearbeitet und herausgegeben von Hermann Becker dem Jüngeren. Leipzig, C. Reissner 1888. SS. XXXVIII und 576.

Der Verfasser (1817—1885) hat durch eine lange Reihe von Jahren des kunstkritischen Amtes in der Kölnischen Zeitung gewaltet. Als Maler gehörte er der älteren Düsseldorfer Schule an. Er hatte wenig Erfolg; dies mochte zum Theil an dem Mangel an künstlerischer Kraft, zum Theil auch daran liegen, dass er erst in reiferen Jahren der Kunst sich zuwenden konnte. Den Kreis von Anschauungen und Ideen, in welchem die Mitglieder der Düsseldorfer Schule gross geworden, verleugnet er nicht, doch hat er sich einen ziemlich freien Blick, ein von Schul- und Parteirücksichten unabhängiges Urtheil erworben. Dabei kam er freilich über die ästhetischen Anschauungen des geistigen Mittelstandes nicht hinaus. Sehr bezeichnend sind dafür Urtheile über Feuerbach und Böcklin (S. 165, 514, 520); da wird Böcklin's Schrecken des Pan »eine frazzenhaft genreartige Darstellung« genannt, ein Bild, welches an den Pariser Realismus von Courbet und Genossen erinnert (»das ist denn eine ruppige und struppige Natur, welche diese Künstler darzustellen suchen und in ebenso ruppiger und struppiger Weise darstellen — Modekunst, die zum Glück nur so lange währt, wie die Mode«) und Feuerbach (gelegentlich seiner Kindergruppen) wird als der Colorist quand même bezeichnet, der »alle Wahrheit und Wahrscheinlichkeit verachtet, um lediglich ein glänzendes Farbenspiel hervorzubringen«. — Und ebenso steht der Verfasser völlig rathlos den Zielen und Wegen gegenüber, welche auf der internationalen Kunstausstellung in München 1869, in Deutschland zum ersten Mal sich beredt ankündigten; man lese nur das Urtheil über Courbet und Corot (S. 488 ff.). Auch Makart kann nach seinem Dafürhalten nur einen blasirten und verderbten Geschmack länger als auf einen Augenblick reizen. Solche Urtheile zeigen wieder deutlich bis zum Greifen, um wie viel schwieriger es dem Künstler wird, Bestrebungen, die ausserhalb seiner Erziehung und Anschauung liegen, zu würdigen als dem Theoretiker, der mit feinfühligem und dabei durch anhaltendes Kunststudium wohlerzogenem Auge den künstlerischen Schöpfungen gegenübertritt. Was dagegen den verschiedenen Richtungen zeitgenössischen

Geschmacks entspricht, findet in dem Verfasser einen geschulten und mit gerechtem Maass messenden Beurtheiler. Dafür zeigen nicht blos die trefflichen Bemerkungen über die Düsseldorfer Romantiker (S. 149 ff.), oder die ausgezeichnete Charakteristik Rethel's (bes. S. 428 ff.), sondern auch die Urtheile über Künstler und künstlerische Richtungen, welche dem Verfasser in seiner Eigenschaft als Künstler ferner standen, wie z. B. über Steinle (S. 97 ff.), über Piloty (S. 210 und 428 ff.), über das Wiener Genre, besonders Dannhauser (S. 250 ff.), über Führich (S. 411 ff.), über Knaus (S. 263 ff. und 444 ff.), dann die Charakteristik des Andreas Achenbach (S. 348 ff.) und Oswald Achenbach (S. 367 ff.). Auch das über Cornelius Vorgebrachte geht auf den Kern der Sache, wunderlich ist es nur, dass der Maler die malerischen Schwächen des grossen Meisters so ganz bei Seite liegen lässt, auch nach keiner Erklärung dafür sucht. Kaulbach wird trefflich charakterisirt; der Enthusiasmus für das Lehrreiche und Geistreiche in Kaulbach's Bildern wird eben aus der Schwäche der Zeit für das Spitzfindige, Geistreiche kurz für das Programm erklärt werden müssen. So bietet dieses Buch manches zutreffende Urtheil, und theilt manche Erfahrung mit, die, als von einem von der Gilde herrührend, gehört zu werden verdient. Von Interesse ist es auch zu merken, wie grundverschieden sich das Bild der Entwicklung der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts auf der Netzhaut des Auges zweier Männer vom »Handwerk« spiegelt. — Becker und Pecht ergänzen sich vielfach im Urtheil, kein Wunder, dass man keinem von Beiden allein ohne Widerspruch zu folgen vermag. *k.*

Hans Baldung Grün. Skizzenbuch im Grossherzoglichen Kupferstichcabinet Karlsruhe. Mit allerhöchster Genehmigung herausgegeben von **Dr. Marc Rosenberg**, A. O. Professor an der technischen Hochschule Karlsruhe. Mit 44 Tafeln. Frankfurt a. M. Verlag von Heinrich Keller 1889.

Mit erfreulichem Eifer hat sich die neuere Kunstgeschichte in allerjüngster Zeit die Aufhellung mancher dunkler Flecken in der Kenntniss der Kunst unseres engeren Vaterlandes angelegen sein lassen. Seit Thausing mit seiner lichtvollen, von wahrhaft patriotischem Geiste beseelten Dürer-Biographie den Bann gebrochen, welcher seit den Tagen der romantischen Schwärmerei für welsche Art und Sitte auf der heimischen Kunst geruht hatte, sind manche von einem kraft- und gedankenlosen Epigonenthum vergessene oder missachtete Namen wieder zu Ehren gekommen. Ich erinnere nur an Martin Schongauer, die beiden Holbein, Urs Graf, Niclaus Manuel, Hans Burgkmair, die Brüder Beham und manche andere, von denen man noch zu Anfang unseres Jahrhunderts kaum mehr wusste, als dass sie eben deutsche Künstler gewesen seien.

Aber nicht nur das gedruckte Wort erhob sich allenthalben in deutschen Landen zu ihrem Ruhme, auch die stetig wachsenden Fortschritte der mechanischen Vervielfältigungsarten trugen wesentlich dazu bei, unserer Väter Ruhm in immer weitere Kreise zu tragen. Auf Braun's Kohlendrucke nach Handzeichnungen aller Schulen folgten bald die Publicationen des Berliner und Münchener Cabinets. Georg Hirth bot uns seit Strixners Tagen zuerst in dem Gebetbuch Maximilians den unverfälschten Dürer; an die Berliner

Veröffentlichung der Silberstiftzeichnungen des älteren Holbein schloss sich die treffliche, demselben Künstler gewidmete Publication von Eduard His, der den Kunstfreunden zugleich die ornamentalen Zeichnungen des jüngeren Holbein in vornehmster Ausstattung zugänglich machte. Den Stempel höchster Vollendung trug endlich Lippmann's Corpus der Dürer-Zeichnungen, welches wohl auf lange Zeit hinaus einen Markstein in der Geschichte des modernen Publicationswesens bilden wird. Dass die Lust an ähnlichen Veröffentlichungen noch immer im Wachsen sei, beweist die von Marc Rosenberg veranstaltete Lichtdruckausgabe des sogenannten Skizzenbuches von Hans Baldung Grün im Grossherzoglichen Kupferstichcabinet zu Karlsruhe. Sie gewinnt erhöhte Bedeutung durch einen ungemein sorgfältigen Text, den der Verfasser den 44 Lichtdrucktafeln beigegeben hat.

Wenn ich oben von einem »sogenannten« Skizzenbuch Hans Baldung's sprach, so soll damit gesagt sein, dass es sich nicht um ein wirkliches Reiseskizzenbuch des Künstlers handelt, sondern, wie Rosenberg p. 3 ausführlich nachweist, um einen Klebeband, in welchem uns die Laune eines glücklichen Zufalls, untermischt mit manchem Minderwerthigen, eine beträchtliche Anzahl unbezweifelbar echter Zeichnungen Hans Baldung's, theilweise wohl aus einem oder mehreren Skizzenbüchern des Meisters stammend, erhalten hat. Erst 1582, wie eine Notiz auf dem Vorsatzblatt des Buches besagt, liess der zweite Erbe eines Theiles der Baldung'schen »Kunst«, der Strassburger Chronist Büheler, die seit mehr als zwanzig Jahren in seinem Besitz befindlichen Studienblätter binden. Bietet somit die Zusammengehörigkeit der einzelnen Skizzenbuchtheile und eingeklebten Einzelblätter zu mannigfachen Controversen Anlass, so können wir mit um so unbefangenerem Auge dieselben auf ihre Handschrift hin prüfen und die Spreu vom Weizen sondern. Immerhin bleibt genug übrig, um uns die künstlerische Eigenart Baldung's menschlich näher zu bringen und uns zum stillen Beobachter seiner nicht für den profanen Blick der Menge berechneten Werkstattsthätigkeit zu machen.

Das aus H B G bestehende bekannte Monogramm Baldung's ist in den meisten Fällen nicht gleichzeitig mit den Zeichnungen. Ob es von der Hand Büheler's herrührt, dem Rosenberg die Aufschriften mehrerer Blätter zuweisen möchte, dürfte schwer zu entscheiden sein. Es findet sich genau so auf einer Anzahl offenbar zu dem Karlsruher Skizzenbuch gehöriger Zeichnungen im Kupferstichcabinet zu Kopenhagen, wo in einem Falle das Monogramm Baldung's verkehrt aufgesetzt wurde.

Die gegenständliche Anordnung, welche der Herausgeber in Anbetracht jener rein zufälligen Zusammenstellung der Zeichnungen im Bande für seine Publication gewählt hat, beginnt mit den Porträts, und unter diesen macht wie billig ein prächtiges Bildniss Kaiser Maximilians den Anfang. Der alternde Fürst ist in der Pelzschaube scharf in Profil nach links gewendet. Ob die Aufnahme nach dem Leben gemacht sei, bleibt fraglich. Die später aufgesetzte Jahreszahl 1501 steht natürlich mit den gealterten Zügen des Kaisers in Widerspruch. Etwas leblos und trocken berührt dagegen das Bildniss Karls V. (Taf. 2) mit der Jahreszahl 1536, das wohl nach einem Relief gezeichnet zu

sein scheint. In sprechender Lebendigkeit tritt uns aber auf der folgenden Tafel (3) Markgraf Christoph von Baden vor Augen. Dass die von 1512 datirte Zeichnung nicht, wie eine spätere Aufschrift besagt, den Markgrafen Bernhard darstelle, sondern vielmehr eine Vorlage für das 1515 gemalte Bildniss des Markgrafen Christoph in der Münchener Pinakothek sei, weist Rosenberg im Text (p. 9.) überzeugend nach. Unter den auf Taf. 4—7 folgenden vier Kinderporträts behauptet das erste, einen kecken Knaben mit Federbarett darstellend — Rosenberg denkt dabei an den jungen Pfalzgrafen Philipp (den Streitbaren), den Baldung 1517 malte — den vornehmsten Rang. Ungemein drollig wirkt das auf Taf. 7 rechts oben dargestellte pausbackige Kindergesicht mit den glotzenden Aeugelchen, vielleicht ein Modell zu den reizenden Engelknaben, wie sie uns in den Bildern und Holzschnitten Baldung's vielfach begegnen.

Uebergehen wir das Profilbildniss auf Taf. 8 als für Baldung auffallend schwach, so wäre namentlich der prächtige Charakterkopf eines Strassburger (?) Bürgers auf Taf. 10 und dessen betend zusammengelegte Hände (Taf. 11) hervorzuheben. Das beigefügte Wappen: eine Staude mit drei grünen Erbsenschoten (nicht grünen Blättern, wie Rosenberg angibt) in silbernem Felde auf grünem Dreiberg wachsend, deutet wohl auf ein Stifterbildniss. Es gehört, wie ich hier nachtragen kann, der Familie Flick in Basel. — Das Porträt des Nicolaus Kniebs, Ammeister zu Strassburg (Taf. 14), zeichnete Baldung in seinem Todesjahr 1545. Es zeigt eine merkliche Schwäche im Vergleich mit den vorhergehenden Bildnissköpfen und selbst gegen das nur um zwei Jahre ältere Porträt des bekannten Strassburger Predigers Caspar Hedion (Taf. 15), eine Vorlage zu dem Holzschnitt der in demselben Jahre (1543) erschienenen »Auszerleszenen Chronik« Hedion's.

Eigenthümlich anziehend ist auch der Kopf eines Mädchens mit schmalen von schwermüthigem Ernst beseelten Zügen. Baldung hat ihn vier Mal von verschiedenen Seiten aufgenommen (Taf. 16—17), und die träumerischen Augen der Kleinen mögen einen späteren Besitzer der Zeichnung verleitet haben, sie handschriftlich für »dasjenig Maidli« zu erklären, »so in zehn Jahren nichts gessen«. Von geradezu entzückender Anmuth ist endlich der Madonnenkopf mit der Jahreszahl 1523, ein beredtes Zeugniss von dem feinen Schönheitsgefühl, das bei Baldung zuweilen unter seinen oft grotesken, von ganz modernem Realismus erfüllten Gestalten zum Durchbruch gelangt und das z. B. auch in der von Rosenberg mit Recht für Baldung in Anspruch genommenen weiblichen Actfigur der Sammlung Malcolm (Lippmann, Dürer-Zeichnungen Nr. 92) anklingt. Die Abtheilung »Physiognomisches« (Taf. 19—22) enthält einige minder bedeutende Blättchen mit Variationen feststehender Typen durch Aenderung einzelner Gesichtstheile, wie sie Dürer, angeregt durch Lionardo's Beispiel, des Oefteren versucht hat. Unter den Actstudien seien hier nur der Arm einer Lucretia (?) (Taf. 23), eine Hand mit dem Haarbesen (Taf. 19) und zwei ganz vortreffliche Füsse (Taf. 25) hervorgehoben. Sonderbar ist die Stellung der übrigens trefflich durchgezeichneten Männerbeine auf Taf. 26. Rosenberg erklärt sie für nicht unmöglich. Für die Biegung des Fusses mag

das gelten, die Kniekehle bleibt aber stets der Gegenpol der Kniescheibe, und hier scheint mir bei Baldung doch ein Zeichenfehler vorzuliegen. Die beiden Acte auf Taf. 27 und 28 sind wohl von der gleichen Hand. Besonders den männlichen möchte ich für Baldung zu schwach halten.

Hieran schliesst sich die Reihe der Ansichten aus Strassburg, eine Folge von leicht hingeworfenen Blättern, die in ihrer frischen Unmittelbarkeit zu dem Anziehendsten gehören, was man in dieser Art von einem Künstler des 16. Jahrhunderts sehen kann. Da es den Bemühungen Rosenberg's in allen Fällen gelungen ist, die dargestellten Punkte der Stadt zu identificiren, gewinnen die Blätter natürlich auch für die Topographie erhöhte Bedeutung. Zu bedauern bleibt nur, dass aus ökonomischen Gründen drei ähnliche Zeichnungen, darunter die schönste von allen, eine colorirte Partie eines Stadttheils an der Stadtmauer, in der Publication fehlen. Minder interessant, weil nicht nach der Natur gezeichnet, sind die Befestigungsansichten von Rhodos.

Die Aufnahme der drei Burgen, darunter Horneck (von zwei Seiten) und Weinsberg, ist sehr dankenswerth, weil dadurch ein willkommenes Vergleichsmaterial für jene von Ephrussi dem Dürer zugeschriebenen Landschaftszeichnungen im Berliner Cabinet gewonnen wird. Ob die letzteren, wie Lippmann im Vorwort zum II. Bande seiner Dürer-Zeichnungen einräumt, in der That von Baldung herrühren, wird leider nicht ausser Zweifel gestellt. Sie stehen künstlerisch unbedingt höher als jene in Karlsruhe und einige zu derselben Kategorie gehörige Blätter in Kopenhagen.

Den Beschluss machen die Thierstudien, unter denen der Kopf eines Rindes (Taf. 7), ein flüchtig skizzirter, aber drollig-naturwahrer Affe (Taf. 17), der offenbar nach der Natur aufgenommene graue Papagei und der Ziegenbock (Taf. 39) besonders hervorzuheben sind. Endlich verdienen auch die sauber gezeichneten Pflanzenbilder, namentlich die Ageleystaude (Taf. 40) und jene mit der Hummel (Taf. 41), sowie die sicher und meisterlich behandelte Ritterrüstung (Taf. 42) Erwähnung.

Um noch einmal auf Rosenberg's Text zurückzukommen, so kann die Gediegenheit und Gründlichkeit desselben nicht hoch genug anerkannt werden. Wir besassen bisher zu keiner Lichtdruckpublication von Handzeichnungen ein Werk, das unter der bescheidenen Firma eines erklärenden Textes so viel und so Treffliches bietet wie diese Ausgabe des Baldung'schen Skizzenbuches. Möchte uns der Verfasser noch oft mit ähnlichen Gaben erfreuen.

Max Lehrs.

C. Hasse: Kunststudien. Drittes Heft: 4. Die Verklärung Christi von Raphael. Mit einer Tafel in Lichtdruck. C. P. Wiskott. Breslau 1879, 4⁰. 22 S.

Mit diesem dritten Heft seiner »Kunststudien« verlässt der Anatom Hasse die Sculptur und wendet sich der Malerei zu. Es ist das ein etwas gefährlicher Uebergang, da gerade bei den Werken der Sculptur die greifbare anatomische Untersuchung einen wichtigen Platz einnimmt und darum auch ihrem wissenschaftlichen Vertreter ein maassgebendes Urtheil sichert. In der Malerei tritt der greifbare Nachweis anatomischer Art etwas zurück, und so geht denn

Hasse in dieser Abhandlung keineswegs von dem ihm zunächst liegenden Forschungsgebiete aus: ohne es auch nur zu berühren, unternimmt er es in den Geist des Bildes einzudringen: »Der Geist, der Gedanke, welcher in einem Gemälde zum Ausdrucke kommt, ist immer die Hauptsache.« Er wählt sich gerade dieses Bild Raphael's, weil er durch meinen Aufsatz »Raphaels Transfiguration« in meinem vor Kurzem erschienenen Buche »Ueber Kunst, Künstler und Kunstwerke« (Frankfurt a. M., Litterarische Anstalt Rütten und Löning 1889) S. 248—60 und die dort gegebene neue Auffassung dieses Werkes auf das in diesem enthaltene Problem geführt worden ist. Da diese Auffassung ihn nicht überall befriedigte, so wandte er sich dem Studium des Bildes, der Handzeichnungen und der Litteratur zu; das Resultat gibt er in der vorliegenden Arbeit. Ich kann es nicht eigentlich ein gegensätzliches zu der von mir gegebenen Lösung nennen; beide Auffassungen bewegen sich vielmehr auf ganz verschiedenen Gebieten der Betrachtung. An einem inneren Zusammenhang der unteren und der oberen Hälfte, an einer durch ihr Zusammentreten erreichten einheitlichen Wirkung des herrlichen Werkes hat wohl Niemand gezweifelt. Die Frage, welche ich zu lösen versuchte, ist eine ganz andere. Es handelt sich darum, ob eine sachliche Verbindung des unteren und des oberen Theiles vorhanden ist, und ob so ästhetisch die Einheit der Handlung nachweisbar ist. Ein Versuch hierzu ist gemacht worden, indem man das Hinaufweisen zweier Apostel in die Höhe, also wohl auf den Berg hin, als eine hinreichende Verbindung in Anspruch nahm. Hiergegen ist einzuwenden, dass die Apostel zwar wissen, dass Christus auf den Berg gegangen ist, aber keine Ahnung von dem haben, was eben dort vorgeht: ihr Hinaufweisen kann daher nicht diese eben sich vollziehende Handlung, von der sie nichts wissen, mit der unten geschehenden Handlung verbinden. Ich finde die Lösung darin, dass der besessene Knabe, oder richtiger der in ihm wohnende Dämon, die Nähe des Gottessohnes nicht nur, sondern die eben in der Höhe geschehende Verklärung, d. h. eben die Bestätigung der Gottessohnesschaft Christi sieht, dass er, indem durch die Angst und den Schrecken des Dämons ein neuer Ausbruch der Besessenheit sich ereignet, das, was er sieht, verkündet: während die Angehörigen darin nur den neuen Ausbruch sehen, vernehmen die Apostel die Kunde der oben geschehenden Verklärung. Diese Kunde erweckt bei ihnen die mannigfaltigsten Empfindungen: Staunen, Verwunderung, Unglauben. Ich nehme zur Begründung besonders die Thatsache in Anspruch, dass der Ausdruck gerade der hinaufdeutenden Apostel fragendes Erstaunen, nicht aber ruhiges Hinweisen ausdrückt, dass auch bei den anderen Aposteln Frage und Zweifel vorherrschen, lauter Empfindungen, welche dem alltäglichen Ereigniss der Besessenheit gegenüber keine Begründung finden. In diesem Zusammenhange erhalten auch die Diakonen ihre Erklärung (S. 258). »Die entsetzten Verwandten und die erstaunten Apostel, die ruhig aufschauenden Diakonen und die geblendeten Apostel, die anbetenden Boten des Himmels und der zurückschauernde Teufel im Knaben — alle diese scharfen Gegensätze finden ihren Grund, ihre Veranlassung und ihre Lösung in der einen, alles beherrschenden Thatsache, der Verklärung, deren Erscheinen die ganze Be-

wegung ursächlich veranlasst. Hierin aber liegt die Einheit der Handlung ausgesprochen« (ebenda).

Hasse geht auf diese Frage nach einem gegenständlich nachweisbaren, sachlichen Zusammenhang der Handlung und ihrer Einheit, also auf die ästhetische Seite, gar nicht ein. Für ihn ist der ethische und zwar speciell der religiöse Gehalt so überwältigend, dass neben diese die andere Frage offenbar keine Bedeutung hat. Ihm ist das Bild eine Allegorie, und zwar kennt er, wie er erklärt, »keine auf einer breiten Basis ruhende Allegorie, welche ihren Vorwurf so vollkommen erschöpft, wie das Gemälde ,Die Verklärung Christi'« (S. 8). Dieser Auffassung und ihrer Durchführung ist seine Arbeit gewidmet. Er gibt zunächst einen geschichtlichen Ueberblick über die in der Litteratur hervorgetretenen Auffassungen (S. 9—12) und geht sodann zur »Deutung der Darstellung« über (S. 13—19). Ihm ist »der Grundgedanke«: »Nur im Glauben an den einigen Gott ist das Heil.« »Der Glaube beginnt in der unteren Gruppe, er ist vollendet in der oberen und gipfelt in der verklärten Gestalt des Heilandes.« Dann ist natürlich nicht Christus, sondern Gott selbst das Ziel der Darstellung — er ist aber nicht da. Nach Hasse ist er aber dennoch vorhanden: »das drückt Raphael aus durch den überirdischen Lichtglanz, den verklärenden Abglanz der Gottheit, das drückt er aus durch seinen Christus, dessen Blick gläubig und innig nach oben, dem Unsichtbaren entgegen gekehrt ist und dessen Arme sehnsüchtig nach oben, dem Unfassbaren, gehoben sind.« »Gott selber hat Raphael nicht dargestellt, nicht darstellen wollen und können, in richtiger klarer Erkenntniss, dass das Unfassbare wohl wie durch den verklärenden Lichtglanz sich symbolisch andeuten, aber nicht materiell darstellen lässt.« Da nun aber Raphael Gott da, wo er hingehört, thatsächlich materiell dargestellt hat — man denke an die Disputa —, so würde er es hier gleichfalls gethan haben, wenn Gott persönlich hieher gehörte und thatsächlich den Zielpunkt des Ganzen gebildet hätte. Bei der Verklärung handelt es sich aber nicht um die Bestätigung des Glaubens in Gott, sondern um die Bezeugung der Göttlichkeit Christi: von diesem »Grundgedanken« konnte und durfte der Künstler, solange er eine »Verklärung Christi« malen wollte, nicht abweichen. Hasse führt nun seinen Gedanken in allen Einzelheiten durch. Moses und Elias sind ihm ein Beweis, dass Raphael »nicht allein den Triumph des Glaubens an den einigen Gott in seinem Gemälde der Verklärung zum Ausdruck bringen wollen, sondern zugleich auch den Sieg des christlichen Glaubens über den des alten Testamentes«. Will man die allegorisch-religiöse Auffassung zugeben, so wird man die vielen feinsinnigen Deutungen, welche sich bis auf jede Haltung und Miene, bis auf die Gestaltung des Berges erstrecken, mit dem Vergnügen verfolgen, welches das geistige Mitarbeiten anregende Darstellung erweckt. Dass mit ihr eine Lösung der allein aufzuwerfenden ästhetischen Frage — denn über den tiefen religiösen Gehalt des Bildes, auch wenn man es nicht allegorisch auffasst, ist ja Niemand im Zweifel — gewonnen sei, lässt sich jedoch nicht behaupten.

Diese allegorische Auffassung führt nun aber auch zu einem entschiedenen Missverständnisse. Im dritten Theile (S. 20—22) geht Hasse zu der

»Deutung der einzelnen Jünger« über. Er hält zwei Auffassungen für möglich: entweder hielt sich Raphael an die historisch nachweisbar zurückgebliebenen neun Jünger, über deren Namen kein Zweifel sein kann, da die drei mit auf den Berg gegangenen Jünger ausdrücklich genannt werden, oder aber Raphael nahm sich die Freiheit, an Stelle solcher Jünger, welche eine geringere Rolle spielen, einige der späteren Apostel und Evangelisten in das Bild aufzunehmen, »deren Wesen und Wirken auch den Laien vollkommen bekannt war« (S. 20). Hat das Bild allegorische Bedeutung, so muss jede Einzelheit diese zum Ausdruck bringen: dann kann auch die Geschichte verlassen werden und die persönliche Willkür an ihre Stelle treten. Hasse entscheidet sich daher natürlich für die zweite Möglichkeit und findet in dem auf Christus hinweisenden Jünger den Apostel Paulus dargestellt: er soll in Narbonne gewesen sein und dort seinen Schüler Paulus als ersten Bischof eingesetzt haben — für Narbonne aber war das Bild ursprünglich bestimmt. Eine Bestätigung findet Hasse in der Aehnlichkeit dieses Jüngers mit dem in Athen predigenden Paulus des Kartons. Wissenschaftlich beweist diese Aehnlichkeit natürlich nichts: ein und dasselbe Modell — denn die Durchführung ist doch noch verschieden — kann der Künstler zu sehr verschiedenen Personen benutzen — man denke an die Apostel auf Lionardo's Abendmahl. Der im Vordergrund auf einem Holze sitzende Jünger soll »der Löwe unter den Evangelisten, Markus«, sein; freilich setzt Hasse selbst hinzu, er sei nicht im Stande, einen schlagenden Beweis für die Richtigkeit der Deutung zu geben. Mir scheint, dass wenn man sich erst einmal auf das Gebiet solcher willkürlicher Annahmen begibt, von Beweisen überhaupt keine Rede mehr sein kann: es kommt dann auf eine Räthseldeutung an, wie eine allegorische Darstellung sie herausfordert, sobald nicht durch traditionelle Merkmale die Deutung gesichert ist. Mir ist es undenkbar, dass in der sich als historische Darstellung gebenden Handlung die allegorische Auffassung berechtigt und daher eine Abweichung von den überlieferten neun Jüngern möglich sei. Ob freilich eine Bestimmung der einzelnen Persönlichkeiten gelingen wird, ist eine andere, aber doch wohl nebensächliche Frage. Raphael hat ganz gewiss ebenso hier wie in der Uebergabe der Heerde an Petrus auf dem Karton, wie Perugino bei der Schlüsselübergabe, wie Masaccio bei dem Zinsgroschen, in jedem einzelnen Kopfe den Charakter eines bestimmten Apostels auszudrücken gesucht: aber auf all diesen Bildern möchte eine nachträgliche sichere Identificirung kaum möglich, und auch weder zum sachlichen Verständniss des Bildes noch zur Gewinnung seiner künstlerischen Wirkung irgendwie nothwendig sein. So bleibt auch Raphael's Verklärung in seiner künstlerischen Wirkung unbeeinträchtigt, wenn wir nur Vermuthungen über einzelne Jünger aufstellen können; selbst die wissenschaftliche Erkenntniss dieses Werkes hängt nicht von diesem Umstande ab, sondern von der Lösung des Problems der sachlichen, gegenständlich nachweisbaren Einheit der Handlung. Diese glaube ich gegeben zu haben, während Hasse's Arbeit für die Lösung dieser Frage nichts beiträgt, sondern die Bedeutung des Bildes auf einem ganz anderen Gebiete als dem der wissenschaftlichen Erkenntniss sucht und in seiner Weise auch findet. *V. Valentni.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Max Lehrs: Wenzel von Olmütz. Mit 11 Tafeln in Lichtdruck. Dresden, Verlag von Wilh. Hoffmann, 1889. gr. 8⁰.

Schlägt auch der Jubel des Verfassers über die Beseitigung Wolgemut's als angeblichen Stechers etwas hohe Töne an, so wirkt er doch immerhin erfreulich als Zeichen der Begeisterung, womit Lehrs diese Aufgabe gelöst hat. Wie früher der Meister mit den Bandrollen, so wird jetzt Wenzel von Olmütz als ein blosser Copist nachgewiesen; aber auch solche negative Ergebnisse sind von Bedeutung: sie klären das Gebiet, mit dem sich die Kunstgeschichte zu beschäftigen hat; sie verhelfen den wirklich schöpferischen Stechern zu der verdienten Anerkennung, und namentlich in diesem Fall kommt das Ergebniss in seinem vollen Umfang Dürer zu gute. Das ist sehr hoch anzuschlagen.

Hätte Thausing bei Abfassung seiner Dürer-Biographie der Begeisterung etwas mehr Platz neben der blossen Kritik eingeräumt, so wäre er nie dazu gekommen, Dürer sein rechtmässiges Eigenthum zu nehmen. Seine anscheinend so überzeugenden Darlegungen haben, ebenso wie das jetzt mit Lermolieff's Lehren geht, viel Staub aufgewirbelt und Vielen die Augen verblendet: aber die Täuschung ist doch nur von kurzer Dauer gewesen; der gesunde Menschenverstand fand allmählig seine Verfechter und Lehrs ist nur übrig geblieben, die Sache völlig zum Abschluss zu bringen.

In seiner bereits oftmals bewährten Weise untersucht er die Entstehung der Wolgemut-Theorie; zeigt dann, dass mit alleiniger Ausnahme des Postreiters, alle übrigen ihm zu Gesicht gekommenen Copien nach den von Dürer wie vom Meister Wenzel gestochenen Darstellungen den Dürer'schen direct nachgestochen sind (wobei er zu der gedachten Ausnahme ein Seitenstück, nämlich den nach Wenzel's Copie nachgestochenen hl. Georg, dessen Erfindung Schongauer angehört, anzuführen weiss); endlich stellt er die für Wenzel bezeichnenden Eigenschaften zusammen, aus denen deutlich hervorgeht, dass er nicht bloss den Tod Mariens, sowie die übrigen Schongauer'schen Compositionen, sondern gerade auch die Dürer'schen sowie solche von anderen Meistern, wie dem Meister des Hausbuchs, dem Meister L. Cz., dem Meister P W, copirt hat. In allen diesen Fällen tritt seine eigenthümliche Vorliebe für Anbringung kleiner Zuthaten, welche Thausing das scheinbare Beweismaterial für seine gerade entgegengesetzten Ansichten geliefert hat, hervor. — Als Blätter, deren Erfindung sich auf andere Meister nicht hat zurückführen lassen, bleiben namentlich die gothischen Baldachine übrig.

Der vorliegende Katalog wird als eine Probe des deutschen und niederländischen Peintre-Graveurs des 15. Jahrhunderts dargeboten, an dem Lehrs schon seit zehn Jahren unausgesetzt arbeitet. Während er von den bei Bartsch aufgeführten Blättern zwei als dem Meister nicht angehörend in Abzug bringt und ebenso einen der von Passavant hinzugefügten, bereichert er dessen Werk um 16 weitere Nummern, darunter die reizende kleine Madonna in Darmstadt, die nach Schongauer copirte kleine stehende Madonna der Samm-

lung Friedrich August II. in Dresden, die von zwei Engeln gekrönte Madonna in Karlsruhe, endlich mehrere der Baldachine.

Die beigegebenen Lichtdrucke dienen wesentlich zur Klarstellung des Sachverhalts. *W. v. Seidlitz.*

Die dritte Jahrespublication der Internationalen Chalcographischen Gesellschaft.

Die neue Publication der Chalcographischen Gesellschaft ist die reichste und interessanteste der drei bisher erschienenen, und beschränkt sich fast nur auf die Wiedergabe sehr seltener und (bis auf drei) unedirter Stiche. Die 13 Nummern enthalten 24, meist den beiden grossen Wiener Sammlungen (Albertina und Hofbibliothek) entnommene Blätter.

Da erst auf p. 84—88 des laufenden Jahrganges die zweite Publication der Gesellschaft ausführlich besprochen und nach Verdienst gewürdigt wurde, mag hier eine Aufzählung der in der dritten Lieferung enthaltenen Blätter mit einigen ergänzenden oder berichtigenden Bemerkungen genügen.

1. Meister mit den Bandrollen: Glücksrad und Lebensbaum P. II. 27. 48 (Wien, Hofbibliothek). Ein zweites Exemplar befindet sich im British Museum [1]). Passavant [2]) glaubte irriger Weise, das von Sotzmann [3]) beschriebene, für 1000 Fr. nach England verkaufte Exemplar sei ein anderes, als jenes der Wiener Hofbibliothek. Friedrich v. Bartsch berichtigt unter Nr. 874 diesen Irrthum durch die Mittheilung, dass der Wiener Abdruck — am 17. Februar 1847 durch Artaria's Vermittelung erworben — derselbe sei, den Sotzmann in Berlin gesehen und der später nach England verkauft wurde. Die Identität könne auch noch aus der von Sotzmann p. 77 erwähnten, durch Wurmfrass zerstörten Figur ganz rechts im Baume des Lebens nachgewiesen werden. Der Stich mit ziemlich breitem Rande befand sich, als er Sotzmann vorlag, auf der Innenseite des abgeschnittenen Deckels eines Folianten. Er trägt unten links von gleichzeitiger Hand mit vergilbter Tinte die Worte: S fortuna valet fiet de qsu (consensu).

Bei Abfassung meiner Schrift über den Meister mit den Bandrollen fehlten mir leider Notizen über diesen Stich, den ich nur einmal flüchtig in Wien gesehen hatte. Die vortreffliche Heliogravüre setzt mich erfreulicher Weise in die Lage, das Versäumte nachzuholen: Auch das Glücksrad ist wie die übrigen grossen Stiche des Bandrollen-Meisters mit Benutzung von Vorbildern des Meisters E S componirt. Der jugendliche König oben auf dem Glücksrad wurde gegenseitig nach der Hauptfigur aus dem Urtheil Salomonis B. 7 copirt. Ebendaher stammt auch der Unterkörper der Fortuna. Er ist gleichseitig nach der im Salomo-Urtheil links stehenden Mutter copirt. Denselben Stich des Meisters E S benutzte der Bandrollen-Meister bekanntlich für den siebenten Schöpfungstag P. 3; vgl. p. 23 meiner Schrift.

---

[1]) Es wird zuerst von Evans (Additional notes to Bartsch, p. 250) als unbeschriebene Arbeit des Meisters E S aufgeführt.

[2]) Kunstblatt 1850. p. 163 und 173.

[3]) Kunstblatt 1850. p. 76, 85, 94, 100.

Was nun die Darstellung selbst anlangt, so bin ich nach Autopsie des Blattes doch eher geneigt, darin eine dem Zeitgeschmack entsprechende Allegorie auf die Vergänglichkeit alles Irdischen und die Wandelbarkeit des Glücks zu erblicken, als — wie es Sotzmann thut — Beziehungen auf bestimmte historische Vorgänge. Der Leichnam im Grabe, den er für jenen der Maria von Burgund hält, ist meiner Ansicht nach durch die sichtbaren Brust-Rippen deutlich als der eines Mannes charakterisirt. Es handelt sich, wohl bemerkt, nicht um ein Skelet, sondern um einen noch unverwesten Körper. Auch Renouvier [4]) äussert sich in diesem Sinne, indem er die Darstellung für eine historische und eine moralische zugleich hält auf den Tod eines Grossen, der nicht genannt ist, der ihm aber eher ein Mann als eine Frau, z. B. Carl der Kühne eher als seine Tochter zu sein scheine [5]).

W. Schmidt's Ausführungen im Repertorium X. p. 134 stimme ich vollkommen bei, nur glaube ich nicht, dass der Stecher die Composition von einem älteren Vorbilde entlehnt habe. Wäre dies der Fall, so hätte er ja nicht nöthig gehabt, anderthalb Figuren aus dem Salomo-Urtheil des Meisters E S zu stehlen. Soweit ich den Stil der Zeichnung des Bandrollen-Meisters kenne, dürfte er höchstens noch für die Halbfigur Christi und den rechts am Glücksrad emporklimmenden Jüngling ein unbekanntes Vorbild des E S benutzt haben. Alle übrigen Figuren entsprechen in Typen, Formengebung und Faltenwurf so genau seinen jämmerlichen Gestalten auf anderen Blättern, dass man sie wohl, ohne der künstlerischen Bedeutung des Stechers zu viel Ehre anzuthun, auf seine eigene Erfindung zurückführen darf. Von einer »Composition« ist ja überdies bei dem Stich keine Rede.

2. Meister E S: Die zwölf Apostel mit dem Credo. B. VI. 19. 38—49. P. II. 43. 38—49 (Wien, Albertina). Die Publication dieser Folge nach dem prachtvollen gleichmässigen Exemplar der Albertina ist besonders verdienstlich, da sie zu den seltensten Stichen des Meisters E S zählt. Ein hervorragendes Interesse bietet sie noch durch ein ikonographisches Curiosum. Der Apostel Thomas fehlt in der Reihe, dafür erscheint aber Judas Thaddäus doppelt: einmal als Judas, das andere Mal als Thaddäus.

3. Meister E S: St. Johannes auf Pathmos. P. II. 59. 162. Eine der schönsten und reichsten Compositionen des Meisters. Es ist nur noch ein zweites Exemplar in der Sammlung Angiolini zu Mailand bekannt. Im Text fehlt die Angabe der Passavant-Nummer.

4. Meister ђ w: Der Calvarienberg, von 1482. B. VI. 312. 1. nach dem einzigen bekannten Exemplar in der Albertina.

5. Meister ђ w: Die Macht des Todes. B. VI. 312. 2. ebenfalls von 1482, nach dem Unicum der Wiener Hofbibliothek.

---

[4]) Histoire p. 130.

[5]) A. de Wittert in seinem von Scheingelehrsamkeit strotzenden Schriftchen »Les gravures de 1468« (Liége 1877) p. 46, weiss ganz genau, dass der Stich zur Erinnerung an den Tod des Prälaten Jan v. Hinsberg (1459) gefertigt sei. Leider verschweigt er nur seine Quellen!

6. Meister P W: Der Schweizerkrieg. P. II. p. 159. nach dem Nürnberger Exemplar. Die im Text wiedergegebenen Inschriften sind leider ebenso wenig diplomatisch genau wie bei Passavant. Auf Blatt 1 muss es heissen: ROVICHSDORF (nicht BOVICHSDORF)[6], auf Blatt 2: nicht S · TECKBORNIA, sondern STECKBORNN, d. i. Stekborn am Fuss der Burg Liebenfels. Das räthselhafte ..... WEIL ist TEGERWEIL (Tagerwylen). In der zweiten Zeile der deutschen Ueberschrift muss es heissen VND · DEN · SWEITZERN statt VN · DEN. Ausserdem fehlen viele Abbreviaturen und die Trennungspunkte sind nicht immer richtig vertheilt. Auf Blatt 3 steht: DHEFFING für PHEFFING (Burg Pfeffingen). In der Inschrift beim Dornacher Ueberfall steht diplomatisch genau WOMKVNICK nicht VOMKVNICK, ferner VBERFILENSI statt VBERFILENS und IEMERLICH statt HEMERLICH. Der Abschreiber hat die beiden I vom Schluss des einen und Anfang des anderen Wortes zu einem H vereinigt. Die Fehler in den Ortsnamen hätten vielleicht bei Benutzung des Artikels im Repertorium X. p. 265—268 vermieden werden können.

7. Mair von Landshut: David und Goliath. B. VI. 362. 1. nach dem Unicum der Wiener Hofbibliothek.

8. Meister J A von Zwolle: Der Scheideweg. B. VI. 100. 16. und

9. Der segnende Heiland. B. VI. 95. 8. von demselben Stecher, beide nach den Exemplaren der Hofbibliothek zu Wien. Von Nr. 9 ist ein zweites Exemplar im British Museum bekannt.

10. Meister P W: Loth und seine Töchter. B. VI. 319. 1. Dieser interessante Stich (Unicum der Albertina) wird noch nach Bartsch als Arbeit des Wenzel von Olmütz aufgeführt. Dass er vielmehr von dem kölnischen Meister P W herrührt, dessen P in betrügerischer Absicht ausradirt wurde, steht bereits in der Kunstchronik (XXII. Sp. 238), sowie im Repertorium (X. p. 258) zu lesen. Neuerdings ist das Blatt auch mit richtiger Bezeichnung bei Lützow[7]) und in der Chronik für vervielfältigende Kunst (II. p. 22) abgebildet worden. Die Nichtbenutzung der obigen Artikel ist um so störender, als durch einen Hinweis auf den gleichzeitig publicirten Schweizerkrieg den Subscribenten die Möglichkeit gegeben wäre, zwei Arbeiten desselben Stechers zu vergleichen und die technische und zeichnerische Uebereinstimmung trotz der verschiedenen Monogramme zu erkennen.

11.—12. Unbekannter Stecher der Paduaner Schule: Die Monate März und October. P. V. 116. 84—85. nach den Exemplaren der Albertina.

13. Unbekannter Stecher der Florentiner Schule: Der Gross-Türke, nach dem durch Lippmann's Publication im Jahrbuch der Königl. preussischen Kunstsammlungen II. p. 215 bekannten Unicum des Berliner Cabinets.

Dies ist der Inhalt der dritten Jahrespublication, der wir recht viele ebenso inhaltsreiche Nachfolgerinnen wünschen wollen. Die Beschreibungen

---

[6]) Vergl. Repertorium X. p. 266. Blatt 1.

[7]) Geschichte des deutschen Kupferstiches etc., p. 29. Fig. 10.

der einzelnen Stiche im Text sind wohl — soweit es sich nicht um bisher unbeschriebene Blätter handelt — entbehrlich. Dagegen sollte bei dem lehrhaften Zweck des Unternehmens die neuere Litteratur über die publicirten Denkmäler des ältesten Kupferstichs etwas mehr zu Rathe gezogen werden.

Es gibt öffentliche Cabinete, und zwar hochberühmte, in denen man Passavant's Peintre-Graveur noch nicht kennt; andere, in denen notorische Druck- und Flüchtigkeitsfehler des Frankfurter Ikonographen mit einer gewissen komischen Pedanterie respectirt werden. Vertheidigen lässt sich natürlich jeder Standpunkt. Aber für wissenschaftliche Publicationen gibt es zum Glück allgemein gültige Normen, die sich nicht nach der Bequemlichkeit der conservativen Verwaltungsbeamten richten. — Ich glaube, ein ganz klein Wenig weiter sind wir in manchen Fragen doch, als Anno 1860. *Max Lehrs.*

Neue Stiche und Radirungen.

Wahrscheinlich hat die venezianische Artillerie (Bombardieri) nach der Eroberung von Brescia, 1516, bei der sie sich ausgezeichnet hatte, dem venezianischen Maler Jac. Palma vecchio den Auftrag gegeben, für sie ein Altarwerk auszuführen. Sie besassen in S. Maria Formosa ihren eigenen Altar und der Meister malte ihnen ihre Schutzheilige, die hl. Barbara, umgeben von kleineren hl. Bildern, die sich noch heutigen Tages an demselben Platze befindet. Es ist ein Hauptwerk des Meisters; in vornehmer Schönheit prangend, steht die Heilige wie eine Siegerin da, die Palme freudig emporhaltend. Dieses Mittelbild hat nun J. Burger in München zum Vorwurf seines kunstgewandten Grabstichels gewählt und ein Kunstwerk geschaffen, das seines herrlichen Vorbildes ganz würdig ist. Ohne Haschen nach Effect entzückt der Stich durch die treffliche Zeichnung ebenso, wie durch die feine Modellirung des Kopfes, durch die gelungene Wiedergabe des Ausdrucks und die Harmonie in den Licht- und Schattenmassen.

Ein zweites Werk auf das hier hingewiesen werden soll, ist eine Radirung die von Th. Alphons in Wien nach einem Aquarelle von L. Passini ausgeführt worden ist. Wir werden nach dem Fischerorte Chioggia bei Venedig geführt, wo ein Kürbisverkäufer soeben gelandet ist, um seine Waare den vor ihm versammelten Frauen und Mädchen anzupreisen. Es ist nicht nöthig, L. Passini's Kunst hier besonders zu rühmen; der Radirer ist mit spielender Nadel dem Maler gefolgt; mit einer Sorgfalt die auch noch den kleinsten Nebensachen gerecht wird, hat er das Original auf die Platte übertragen und so ein sehr ansprechendes Blatt geschaffen, das seine Freunde nicht zu suchen brauchen wird. Und auch ein landschaftliches Meisterwerk, dem sich bis jetzt kein Stecher zugewandt hatte, hat seinen Radirer gefunden. Es ist die Landschaft »Die Ueberschwemmung« von C. Scherres, die bereits bei ihrer Ausstellung in Berlin 1876 sich allgemeinen Beifalls erfreute und in die Nationalgalerie gekommen ist; nun hat sie H. Winckelmann in Berlin in einem grossen Blatte der Kunstwelt vermittelt. Der Charakter des Originals mit seinen grauen Regenwolken und dem grellen Lichtstreifen ist so treffend geschildert, dass man die Farbe des Bildes gar nicht vermisst.

Auch zwei Maler-Radirungen, Seitenstücke, sind erschienen, Frühlings-Mittag und Herbstdämmerung, von H. Kohnert in Berlin. Sie bilden mit den beiden im Vorjahre erschienenen Blättern jetzt eine Folge der vier Jahreszeiten. Der Künstler ist nicht allein ein glücklicher Naturbeobachter und erprobter Darsteller ihres Charakters, er pflegt auch durch passendes Herbeiziehen von Scenen aus dem Thierleben seinen Landschaften Leben und Bedeutung zu verleihen. Die Frühlingslandschaft belebt er durch spielende Hasen, den Herbst durch aufgescheuchte wilde Enten. Damit hat er zugleich seine Folge als die vier Jahreszeiten des Jägers betont. *Wessely.*

Die Hauptwerke der Kunstgeschichte in Originalphotographien. Nach den neuesten Forschungen geschichtlich geordnet und mit biographischen Notizen versehen von **Amsler & Ruthardt,** Kunsthandlung. Berlin W 1889. X u. 283 u. XXVIII Seiten, 8⁰.

Der Titel des Buches lautet nicht ganz correct, insofern die hier zusammengestellten Photographien nicht Werke der Kunstgeschichte — welche ja nur litterarische sind —, sondern Werke der Kunst reproduciren; aber im Uebrigen kennzeichnet er vollauf die Arbeit als das, was sie ist: als einen übersichtlich und sorgfältig redigirten und für das grössere Publikum mit erwünschten Notizen ausgestatteten Katalog. Von einem bequemen Künstler- und Ortsverzeichniss begleitet, zerfällt er nach den drei bildenden Künsten in drei Hauptabschnitte, und gliedert sich innerhalb derselben nach den Zeiträumen, den Schulen und den einzelnen Künstlern, soweit solche bekannt sind. Die Malerei wird von der altchristlichen Periode, von den Mosaiken in Ravenna bis Kaulbach geführt; die Bildhauerkunst vom mykenischen Löwenthor bis zur Colossalstatue der Republik in Paris; die Baukunst von den Tempeln in Pästum bis zu dem Trocaderopalast: und allenthalben sind charakteristische Werke ausgewählt, deren Reproductionen (meistens Photographien, im Preise von 0,80—2 Mark, aber auch theurer) die beste Grundlage für die Sammlung eines Kunstfreundes oder für den kunstgeschichtlichen Apparat einer Schule abgeben. Alle angeführten Blätter sind einzeln oder gruppenweise durch die Herausgeber zu beziehen: so kommt das Buch dem doppelten Bedürfnisse entgegen, die Existenz einer guten Photographie (oder eines Lichtdruckes) nach einem bestimmten Kunstwerke feststellen und sich zugleich einer zuverlässigen Bezugsquelle für sie versichern zu können. Die künstlerbiographischen und kunstgeschichtlichen Bemerkungen sind namentlich den Katalogen der Gemälde-Galerien von Berlin, Dresden und München, sowie der 5. Auflage von Burckhardt's Cicerone entnommen: also den Fundgruben, welche in neuester Zeit vornehmlich für die Verbreitung kunstwissenschaftlicher Erkenntnisse zu sorgen beginnen.

Allerdings ist für den wissenschaftlichen Specialarbeiter und für den Vorstand einer grösseren Sammlung von Anschauungsmitteln die Brauchbarkeit des Kataloges nur eine beschränkte. Nicht allein sind die einzelnen Werke vielfach nicht genau genug bezeichnet, um ihre Identität feststellen zu lassen, sondern schon die Anzahl der aufgeführten Blätter — 1339 Nummern für die Malerei, 410 für die Bildhauerkunst, 650 für die Baukunst — verräth dem

Kundigen, wie Vieles er vermissen wird; auch fühlt er gewissermassen seine Hände gebunden, seine Orientirung gehemmt, da nirgends die Namen der Ateliers angegeben werden, aus denen die einzelnen Blätter hervorgingen, und die ihm ihrer Art und ihrem Vorrathe nach meistens schon bekannt sein werden. Immerhin ist die Publication auch für die wissenschaftliche Welt eine dankenswerthe; zum mindesten als der erste Anfang des so dringend nothwendigen Generalkatalogs von tüchtigen Nachbildungen aller kunstgeschichtlich wichtigen Werke der Kunst. *W. v. Oettingen.*

Kunstindustrie.

Original-Zeichnungen deutscher Meister des sechzehnten Jahrhunderts zu ausgeführten Kunstwerken für Könige von Frankreich und Spanien und andere Fürsten. Herausgegeben von Dr. **J. H. v. Hefner-Alteneck.** Frankfurt a. M., Verlag von Heinrich Keller 1889. 18 Tafeln mit 84 Darstellungen in Lichtdruck nebst Text (9 S.). Gr.-Fol. Preis M. 25. —.

Im Jahre 1862 hatte Hefner-Alteneck bei Uebernahme der Vorstandschaft des Münchener Kupferstichcabinets unter den ungeordneten Zeichnungen dieser Sammlung 170 Stück Entwürfe deutscher Künstler zur Verzierung von Prachtrüstungen aufgefunden, die sich theilweise als Vorlagen in Paris befindlicher, von Alters her französischen und italienischen Meistern zugeschriebener Prunkwaffen der Könige Franz I. und Heinrichs II. nachweisen liessen. Eine Auswahl dieser kostbaren Blätter, die in verkleinerten Photographien 1865 im Bruckmann'schen Verlage zu München erschien, fand nur eine beschränkte Verbreitung. Die vorliegende neue Ausgabe in getreuen, mit einer einzigen Ausnahme originalgrossen Lichtdrucknachbildungen, denen eine Einleitung v. Hefner's voraufgeht, kann zwar nicht mehr wie jene erste Veröffentlichung vor bald fünfundzwanzig Jahren als eine Ehrenrettung unserer alten Kunst begrüsst werden, wohl aber liefert sie eine beredte Illustration zu den reichen Ergebnissen der seither auf diesem Gebiete, namentlich von Schönherr gepflogenen Archivforschungen. In der Geschichte des Kunsthandwerks der deutschen Renaissance gehört der Plattnerkunst eines der glänzendsten Capitel. Schon in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts war die von Erzherzog Sigmund in Mühlau bei Innsbruck errichtete landesfürstliche Plattnerei von den hohen Herren aller Lande beschäftigt; 1513 lässt Maximilian einen von seinem berühmten Innsbrucker Harnischmacher, Jörg Seusenhofer, geschlagenen »Küris« durch den Meister selbst dem Könige von England überbringen; Ferdinand I. schickte denselben Waffenschmied nach Paris, um Franz I. das Maass zu einem 1542 gefertigten Harnisch zu nehmen, der aber erst mit dem Napoleonischen Kunstraube von 1806 aus Schloss Ambras nach Paris gelangt ist. Jörgs Namensvetter, Wilhelm Seusenhofer, arbeitete neben anderen vielbegehrten Meistern wie Georg Sigmann in Augsburg; in dieser Stadt genoss aber vor Allem Desiderius Kolmann eines Weltrufs, für den die zahlreichen aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Prachtwaffen in der Armeria Real zu Madrid — durch die Abformungen Kreittmayrs neuerdings auch in

Deutschland bekannt — und die stattlichen Posten, mit denen er in den von Hefner-Alteneck aus den Archiven von Madrid und Simancas mitgetheilten Ausgabenverzeichnissen Philipps II. erscheint, ein unverwerfliches Zeugniss ablegen. In Augsburg waren endlich die Gebrüder Hopfer und Burgkmair, Vater und Sohn als »Harnischmaler« oder »Harnischätzer« thätig; vielleicht brachte gerade diese, mit dem wachsenden Luxus in der Ausstattung des Rüstzeugs überhaupt um 1520 aufgekommene Technik den erfindenden Künstler und den Kunsthandwerker zuerst in nähere Berührung, wie denn die Albertina drei 1517 datirte Studien Dürer's zur geätzten Ornamentirung einer Prachtrüstung vermuthlich Maximilians besitzt. Auch an den Münchener Musterzeichnungen waren zweifellos hervorragende Meister betheiligt; es liegt nahe, diese in dem Künstlerkreise zu suchen, den Albrecht V., der erste Mäcen des Wittelsbacherhauses, um sich versammelt hatte, und hier wieder drängt sich vorab der Name des Hofmalers Hans Müelich's als eines der vielseitigsten decorativen Talente der deutschen Spätrenaissance auf.

Müelich (1515—1572) hatte durch seine Entwürfe für Schmucksachen und Prachtgeräthe das unter der Regierung des prunkliebenden Bayernherzogs blühende Goldschmiedegewerbe Münchens im hohen Grade befruchtet; nach Hefner-Alteneck gehen die Skizzen zu den Kleinodien des herzoglichen Schatzes, die Müelich nach ihrer Herstellung in einem auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek erhaltenen Miniaturencodex abgebildet hatte, zumeist auf ihn zurück. Und vorzugsweise auf die Uebereinstimmung mit diesen leider noch unpublicirten Blättern wie einigen anderen Zeichnungen für Goldschmiedearbeiten in seinem eigenen Besitze gründet v. Hefner die Zuweisung der vier geistreichsten Compositionen unserer Folge an Müelich, den er sich an der Spitze einer grossartigen, mit dem Hofhalte verbundenen Kunstwerkstätte denkt. Diese mit der Feder ungemein flott vorgerissenen und leicht ausgetuschten Entwürfe (Taf. 4 B, 5 A, 14 N, 17) verrathen in der That die ausgeschriebene Hand eines Künstlers, welche der römischen Schule, der Michelangeleske zumal — vgl. Taf. 17 — nachhaltige Eindrücke verdankte. Müelich nun hatte bekanntlich in seinem heute unter dem Sängerchor der Frauenkirche aufgestellten Epitaphbilde des Kanzlers Leonhard von Eck von 1554 eine freie Copie des jüngsten Gerichtes Michel Angelo's geliefert. Auch in der Decorationsweise unserer Entwürfe spielen Reminiscenzen an die Deckengemälde der Sixtina — so insbesondere die auf dem Rahmenwerk stehenden, kauernden und in den verschiedensten Stellungen balancirenden nackten Jünglingsgestalten, vereinzelt auch eine von den »Vorfahren Christi« abstammende Gewandfigur auf Taf. 11 B — eine wichtige Rolle; sie erscheinen am gelungensten in dem Aufriss der Pferderüstung Franz I. (Taf. 5 A) und der Vorlage für die Ciselirung einer wahrscheinlich von Heinrich II. bestellten Rossstirne (Taf. 17) verwerthet, ja das Mittelmedaillon mit den beiden Actfiguren auf dem letzteren Blatte hat eine geringere Hand direct copirt in der gleichfalls für eine Rossstirne bestimmten Skizze, Taf. 9B. Wie eine freie Phantasie über Motive der Constantinsschlacht muthet die lebensprühende Kampfscene auf der Zeichnung zur Ornamentirung eines Sattelvordertheils, Taf. 4 B an.

Das reichlich auftretende Rollwerk, das von geradlinigen Bändern charakteristisch unterbrochen wird, entspräche dem ornamentalen Geschmacke Müelich's, der es in ähnlicher, wenngleich etwas schüchternerer Bildung in den das Psalmenwerk des Orlando di Lasso (Staatsbibliothek zu München) schmückenden Miniaturen und den holzgeschnitzten Umrahmungen des Altars in der Frauenkirche zu Ingolstadt (Abbildung bei Aretin, Alterthümer und Kunstdenkmäler des bayerischen Herrscherhauses) verwendet hatte. Endlich darf der Umstand, dass die Skizze zum Rossharnisch Franz I. (Taf. 5 A) unter den vorhandenen Zeichnungen, die sonst durchweg als Schablonen gedacht, d. h. in der Grösse zugeschnitten sind, in der sie der Waffenschmied zum Auflegen auf die Metallstücke brauchte, die einzige Totalansicht gibt, dahin gedeutet werden, dass wir es hier mit einem Hauptmitarbeiter, vielleicht dem Leiter des Unternehmens zu thun haben. In demselben mit voller Gewissheit H. Müelich zu erkennen, hindert uns vorläufig noch der Mangel autoptischer Kenntniss des von Hefner-Alteneck angezogenen Beweismaterials, das übrigens in einer bereits angezeigten Publication (»Werke deutscher Goldschmiedekunst des XVI. Jahrhunderts«) uns mit Nächstem zugänglich gemacht werden soll [1]).

Anfechtbarer erscheinen die Diagnosen des ausgezeichneten Herausgebers bei zwei anderen Hauptblättern. Ob für die Züschreibung des Entwurfs zur Ciselirung einer Sattellehne (Taf. 4 A) an Hans Bol, den belgischen Miniaturmaler, der von Haus aus Landschafter gewesen, die Verwandtschaft mit seinen Miniaturbildern in der Münchener Residenz, dem Berliner und Dresdener Kupferstichcabinet wie der Petersburger Bibliothek ausschlaggebend war, entzieht sich meiner Beurtheilung; mit den echten Federzeichnungen in der Albertina, die theilweise Vorstudien zu den von H. Cock, Ph. Galle, Sadeler u. A. gestochenen Compositionen gebildet zu haben scheinen (s. Rathgeber, Annalen der niederl. Malerei etc., S. 375 f.), hat unser Musterblatt nicht viel mehr als den allgemeinen Stilcharakter der unter italienischen Einfluss gerathenen nordischen Kunst der Zeit gemein. Noch schwerer hält es, v. Hefner beizupflichten, wenn er die beiden auf Taf. 18 mitgetheilten Ornamentirungen für Brustharnische aus der Sammlung Spitzer in Paris, deren eine für den berühmten — vor Kurzem aus dem Hofwaffen- in das neue kunsthistorische Museum in Wien übertragenen — Prachtharnisch Rudolfs II. benützt wurde, für Christoph Schwarz in Anspruch nimmt. Die zarte Stilisirung der Ranken und Arabesken bei ausserordentlich bestimmter Strichführung, die gebundene Formengebung der Figuren, unter denen einzelne Einfälle, wie die ihren Rosenkranz abbetende Nonne noch auf die Drôleries der Livres d'heures zurückweisen, lassen eher auf einen Kupferstecher aus der Schule der Kleinmeister als auf den grosszügigen Freskanten und Nachfolger Tintoretto's als Urheber schliessen. An Chr. Schwarz wäre man noch am ersten bei dem

---

[1]) Nach den auffälligen Analogien mit unseren Zeichnungen wird dem nämlichen Künstler auch die Vorlage zu einem in Eisen getriebenen Prunkschild mit mythologischen Scenen in der Waffensammlung des Kaiserhauses von W. Boeheim zugeschrieben. (»Führer«, Wien 1889, Nr. 426.)

Helmentwurf auf Taf. 1 mit seinen überschlanken, schwachbeinigen Jünglingsfiguren und Panisken zu denken versucht; ein in der Albertina befindliches Blatt des Künstlers, Daphne's Verwandlung darstellend, ist in der gleichen Technik sehr ähnlich behandelt. Die nächsten Parallelen zu Taf. 18 bieten aber die auf den Taf. 11, 13 und 14 A—M reproducirten Entwürfe, welch letztere nach ihrer Verwandtschaft untereinander fraglos von einer Hand herrühren. Der sein liegendes Pferd besteigende Krieger Taf. 11 B ist eine unmittelbare Wiederholung der Darstellung von Taf. 48 D, die betende Nonne von Taf. 118 A eine Variante des Figürchens von Taf. 18 B.

Eine andere Gruppe von Zeichnungen hebt sich aus der hier publicirten Lese durch die Vorherrschaft des Rollwerks als eng zusammengehörig heraus: es sind dies die auf den Taf. 5 B—F, 7, 9, 12, 16 wiedergegebenen Blätter, zu denen noch die aus der ersten Ausgabe in die vorliegende nicht aufgenommenen Taf. 4 und 12 kommen. Eine gewisse schablonenhafte Trockenheit in der Abwandlung der Motive dürfte auf Rechnung des untergeordneten Gehilfen zu setzen sein, der, wie es scheint, unter Anleitung des von Hefner-Alteneck mit Müelich identificirten Meisters diese Entwürfe gefertigt hat. Das Rollwerk — um den von Lichtwark in seinem »Ornamentstich der deutschen Frührenaissance« in Anlehnung an Vredeman de Vriese's »Geröll« gegen das Fremdwort Kartuschenornament eingetauschten Ausdruck beizubehalten, dessen sich übrigens bereits Fickler in seinem Inventar der Kunstkammer Albrechts V. von 1598 bediente — trägt völlig deutsches Gepräge und die maassvolle Art, in der es gehandhabt ist — das üppigste Beispiel bietet noch Taf. 17 — gestattet nicht, die Entstehungszeit unserer Entwürfe viel über das Jahr 1550 hinauszurücken, wogegen auch die auf zwei derselben angebrachten Monogramme und Wappenzeichen Franz I. († 1549) streiten würden. Unter den figürlichen und ornamentalen Motiven dagegen, die dieses »geschweifte« Ornament durchsetzen, überraschen merkwürdige Anklänge an die Decorationskunst der französischen Renaissance, der Schule von Fontainebleau, speciell an die Stuccoumrahmungen in den Galerien Franz I. und Heinrichs II. Der Schildentwurf (Taf. 12), mit dem von michelangelesken Nacktfiguren, gefesselten Gefangenen und Mascarons flankirten Mittelmedaillon, den durch die Oeffnungen des Rollwerks gesteckten Fruchtgehängen, dem bekrönenden Paare der Ruhmesgöttinnen am oberen Rande erinnert lebhaft an die Compositionen jener Füllstücke und Kartuschen, für deren Verbreitung die Schüler Rosso's und Primaticcio's durch zahlreiche Radirungen Sorge getragen. Das zur Einfügung in einen Rüstungstheil bestimmte Oval mit dem Sieger in römischer Rüstung (Taf. 9 C) — ähnliche Kriegerfiguren kehren auf Taf. 11 A und 18 A wieder — findet beinahe deckende Gegenstücke an den als Nischenfiguren gedachten Imperatoren in den Stuckornamenten von Fontainebleau. Vollends französischen Ursprungs ist die Einflechtung der Namenszüge und Embleme der Besteller — auf Taf. 5 und 15 Franz' I., auf Taf. 14 und 16 Heinrichs II. — in die Verzierung. Zur Erklärung dieser Abhängigkeit genügt nicht der Hinweis auf eine gemeinsame italienische Quelle, sie fordert zur Vermuthung einer Pariser Reise des leitenden Künstlers, etwa behufs Entgegennahme der

Aufträge heraus, wenngleich es natürlich nicht ausgeschlossen ist, dass in München thätige Franzosen ihren Fachgenossen einzelne Elemente des heimischen Decorationsstils übermittelt haben; 1563 war ein französischer Stempelschneider für den Herzog beschäftigt (Stockbauer, Die Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe etc. Quellenschr. VIII. 102) und 1565 empfiehlt Al. Colin in Innsbruck dem Erzherzog Ferdinand zwei französische Bildhauergesellen in Nürnberg (Schönherr, A. Colin und seine Werke, Mittheil. z. Geschichte des Heidelberger Schlosses II. 72).

Eine Einwirkung gallischen Geistes lässt sich aber auch im Gesammtcharakter unserer Werkzeichnungen, in der Keckheit des Strichs, dem schwungvollen Umriss des Laubgewindes, der leichten Eleganz der Figuren nicht verkennen und macht es verzeihlich, dass sie so lange als Arbeiten französischer Künstler gegolten. Durch ihre ausgesprochen deutsche, holzschnittmässige Haltung stechen nur die beiden Vorlagen zu Ornamentirungen von Brustharnischen auf Taf. 3 aus der Folge heraus. Der Formenschatz der Renaissance, Putten, Faune und Satyrn, Fratzen, Chimairen, Sphinge, Allegorien, Trophäen, Musikinstrumente — zwischendurch mythologische und geschichtliche Scenen als Beiwerk — ist hier innerhalb der prächtigsten Ranken und Arabesken oder der Voluten des Rollwerks beinahe vollzählig aufgeboten, aber nicht als ornamentales Potpourri, sondern mit maasshaltiger Klarheit und einer unfehlbaren Sicherheit des Geschmacks über die Fläche ausgegossen. Jede Composition ist speciell für die Metalltechnik erfunden, wie denn die erhaltenen Rüstungsstücke, für welche unsere Handrisse als Schablonen gedient — besonders bemerkenswerth die nach der Zeichnung von Taf. 17 gefertigte Rossstirne, heute im Louvre, und der mit Benutzung der Detailstudien von Taf. 15 gearbeitete, in die Waffensammlung von Goodrich-Court gelangte Ehrenschild Franz I. — mit erhaben getriebenem Bildwerk auf tauschirtem Grunde geziert sind. So liefern diese Musterblätter einen erfreulichen Beleg dafür, dass der Segen jenes engen Bundes zwischen Kunst und Gewerbe, den die Renaissance in Deutschland als Erbstück der gothischen Periode überkommen, noch in die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hinein nachwirkte; nur Dank dieser unverlorenen Tradition vermochten Maler, die in ihren der grossen Kunst angehörigen Schöpfungen gewiss bereits in bedenklichem Grade einem leeren Classicismus und manieristischer Verwilderung zuneigten, hier, wo sie den goldenen Boden des Handwerks unter den Füssen fühlten, Fremdes und Eigenes verschmelzend noch Gebilde zu schaffen, welche die Bedingungen unvergänglichen Werthes in sich tragen. *Robert Stiassny.*

Notizen.

[Hans Dürer.] Ich habe in Nr. 249 der Münchener Allg. Ztg. (8. Sept. 1889) über den jüngeren Bruder Albrecht Dürer's Hans einen Artikel erscheinen lassen. Es ist vielleicht nicht ohne Interesse, wenigstens kurz auf denselben zurückzukommen, da ich eine unliebsame Auslassung darin berichtigen möchte. Ausserdem wird nicht jeder Fachmann das obengenannte Blatt lesen, so dass meine Mittheilung nicht so in kunstgeschichtlichen Kreisen bekannt sein dürfte, als ich es wohl wünschte. Die ausführlichere Begründung allerdings kann ich hier nicht wiederholen, man muss es in dem genannten Blatte nachlesen.

Mit Thausing scheint es mir wahrscheinlich, dass Hans Dürer im Jahre 1538 in Polen gestorben sei, da sein Bruder Andreas, der Goldschmied, damals in jenem Lande viele Ausstände einzukassiren hatte.

Das von Waagen als ein Werk von Hans Dürer vermuthete Bild in Pommersfelden, die Sippe Christi, habe ich gestrichen, obwohl dasselbe die Initialen H D nebst 1518 trägt; es stimmt in der Formgebung nicht mit den Besançoner Zeichnungen. Dagegen habe ich ein einem Geistlichen zu Neisse (Schlesien) gehöriges Altarbild: Madonna, unten die 14 Nothhelfer, welches das Zeichen H D (verbunden) und die Jahreszahl 1524 trägt, als Hans Dürer bezeichnet, ferner die beiden Nummern 144 und 145 in Schleissheim. Das eine derselben stellt die Erscheinung St. Michaels am Berge Garganus vor dem Bischof Laurentius von Sipontum vor, das andere den Propheten Elisa, wie er das Heer des Königs von Syrien blendet. Leider habe ich in dem besagten Artikel vergessen beizufügen, dass beide Bilder mit den Initialen H D (getrennt) und den Jahreszahlen 1525 bezeichnet sind. In meinem Concept stand es, ich habe es nur übersehen abzuschreiben. Diese Berichtigung möge man also noch nachtragen.

Nach den genannten Bildern zu urtheilen, war es mit der Kunst Hans Dürer's nicht weit her, sie sind oberflächlich in der Formgebung und roh.

Wilhelm Schmidt.

Bibliographische Notizen.

Den beiden Nachträgen, die Eug. Müntz zur Vervollständigung der betreffenden Partien seiner Arts à la Cour des Papes schon früher in den Mélanges d'Archéologie et d'Histoire erscheinen liess und worüber auch hier (B. VIII S. 392) berichtet wurde, hat er nun im IX. Bande der genannten Sammlung einen dritten folgen lassen, der sich auf die Pontificate Nicolaus' V. und Calixt's III. bezieht. Wir erhalten darin einen Wiederabdruck jenes schon von Müntz und seinem Entdecker Milanesi an andern Orten veröffentlichten Schreibens der Signorie von Florenz vom 7. Februar 1449, worin sie sich für den wegen Reliquiendiebstahls aus Rom ausgewiesenen Ant. Averlino beim Papst verwendet, damit er in die Lage versetzt werde, sein für den Lateran begonnenes Grabmal des Cardinals Ant. de Ciaves zu vollenden. Eine von Müntz angeführte Stelle aus Rasponi, De basilica et patriarchio Lateranensi, Ramo 1657, könnte zu dem Glauben verleiten, als ob sich von dem Monumente nichts erhalten hätte, während doch Theile davon — allerdings nicht in der ursprünglichen Anordnung — im rechten Seitenschiff der Kirche am ersten Pfeiler eingemauert sind. — Es folgen Stellen aus Alberti's Trattato dell' Architettura und Grimaldi's Handschrift in der Barberina, die sich auf S. Peter und das von Nicolaus' V. zerstörte Oratorium des heil. Symmachus beziehen; sodann der Hinweis auf einen Plan (in der Handzeichnungssammlung der Uffizien) und auf zwei bildliche Darstellungen von S. Stefano rotondo; die Inhaltsangabe eines Statuts der römischen Aedilen, dessen Manuscript sich in der Bibliothek des verstorbenen Marchese Campori in Modena befindet; endlich einige ergänzende Daten über Arbeiten, die an den Mauern, Thoren, Brücken und Strassen Roms unter Nicolaus V. unternommen worden waren. — Das über die Fresken Fra Angelico's in der Nicolauscapelle des Vaticans im ersten Bande der »Arts à la Cour des Papes« beigebrachte Urkundenmaterial wird durch einige Zahlungsanweisungen aus den Jahren 1447—1449 vervollständigt, die zumeist die Beschaffung der nöthigen Farben betreffen. — In der Rubrik der »Goldschmiedearbeiten« verdienen hervorgehoben zu werden die Nachrichten über einige seither aufgefundene Arbeiten Niccolò Guardiagrele's (denen nun noch eine jüngste über das bezeichnete Kreuz in S. Maria maggiore zu Lanciano hinzuzufügen wäre, s. Arte e Storia VIII, 197), und das Steuereinbekenntniss des Florentiner Goldschmiedes Andrea Vizeri vom Jahre 1457, woraus erhellt, dass er auch noch zu jener Zeit mit Simone di Giovanni di Giovanni ein Compagniegeschäft in Rom betrieb. — Eine lange Reihe Zahlungsvermerke von 1447—1455 beziehen sich auf die Herstellung von Schwertern (stocchi) und Rosen, die als päpstliche Geschenke an auswärtige Potentaten verschickt wurden, — eine noch längere auf die Anschaffungen von kostbaren Stoffen, Stickereien u. dgl. für Paramente und Priestergewänder, — die letzte endlich auf die Kosten der

Papstkrönung, die sich auf 777 — und für die üblichen Geschenke an Tuch auf nicht weniger als 6438 Goldgulden beliefen! — Für den Pontificat Calixt's III. erhalten wir eine Nachricht über einen bisher unbekannten Andrea di Pasquale, Architecten des Capitols und Conservatorenpalastes, sodann verschiedene Rechnungsvermerke über Bauarbeiten am Lateran, am Vatican, der Engelsburg und der Münze, sowie über Ankäufe an Goldschmiedearbeiten, Tapisserien und Stoffen, wodurch neuerdings bestätigt wird, dass auch Calixt trotz seiner Sparsamkeit sich den Anforderungen, die seine Würde an Prachtentfaltung stellte, nicht entziehen konnte. Den Schluss der vorliegenden Nachträge bildet ein 1455 aufgenommenes Inventar des Kirchenschatzes von S. Giovanni in Laterano. —

In Bezug auf eine frühere, auch hier (B. IX S. 507) erwähnte Publication von Müntz, jene Beschreibung der Mauern und Thore Roms aus dem handschriftlichen Reiseberichte eines französischen Archäologen im britischen Museum, tragen wir hier noch nach, dass es seither gelungen ist, ihren Verfasser in Nicolas, dem Sohne des Dichters Germain Audebert aus Orléans, nachzuweisen, welch letzterer in seiner Jugend selbst längere Zeit in Italien geweilt und mehrere seiner lateinischen Gedichte italienischen Themen gewidmet hat. Der Sohn hielt sich fast vier Jahre in Italien auf, mit Rechts- und Alterthumsstudien beschäftigt, und erwarb sich nach seiner Rückkehr eine geachtete Stellung in der Magistratur seiner Heimat (s. Pierre de Nolhac, Nicolas Audebert archéologue orléanais in der Revue archéologique III. Série, t. 10, p. 315).

C. v. F.

Verzeichniss von Besprechungen.

Adeline, J. Le Musée d'Antiquités et le Musée Céramique de Rouen. (Perrier, H.: Courrier de l'Art, 26.)
Alt, T.: System der Künste. (Ziegler, T.: Deutsche Litter.-Ztg., 27.)
Appert, G. Ancien Japon. (B.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 9.)
Ausgrabungen, die, römischer Baureste auf dem Lindenberge bei Kempten. 1. Bericht. (Weizsäcker, P.: Wochenschrift f. class. Philologie, 45.)
Bahrfeldt, E. Das Münzwesen der Mark Brandenburg. (Dannenberg, H.: Correspbl. d. Gesammtver. d. deut. Gesch.- u. Alterthumsvereine, 7.)
Bapst, G. Histoire des Joyaux de la Couronne de France d'après des documents inédits. (F—s: Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., IV, 8.)
Bastian, A. Die Culturländer des alten Amerika. (Stoll, O.: Deutsche Litter.-Ztg., 33.)
Bâtault, H. Notice sur la messe de Saint-Grégoire, d'après un tableau peint sur bois du XVe siècle. (C., L.: Revue de l'art chrét., juillet.)
Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Bearb. von P. Lehfeldt. Bd. 2. (β.: Litterar. Centralbl., 33.)
Baye, J. de. L'Archéologie Préhistorique. (Undest, J.: Deutsche Litter.-Ztg., 31.)
Benndorf. Wiener Vorlegeblätter. (Studniczka: Zeitschr. f. d. österr. Gymnas., XL, 7.)
Bérain, J. Decorationsmotive im Stile Ludwigs XIV. (J., P.: Kunstgewerbeblatt, 11.)
Bertrand, A. Archéologie celtique et gauloise. (Rev. critique, 29.)
Bie, O. Die Musen in der antiken Kunst. (S., T.: Litterar. Centralbl., 31.)
Bilderbogen, kunsthistorische. Leipzig, Seemann, 1887. (J., H.: Litter. Centralblatt, 26.)
Bissinger, K. Funde römischer Münzen im Grossherzogth. Baden. (Korrespbl. d. Westdeutschen Zeitschr., VIII, 8.)
Boito, C. Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio; Studii artistici. (Leroi, P.: Courrier de l'Art, 31.)
Bouchot, H. Les reliures d'art à la Bibliothèque nationale. (L., H. A.: Kunstgewerbeblatt, 10.)
Bourassé, J. Archéologique chrétienne. (C., L.: Rev. de l'art chrét., juillet.)
Bryan. Dictionary of Painters. (Monkhouse: The Academy, 895.)
Chabret, A. Sagunto, su historia y sus monumentos. (Hübner, E.: Deutsche Litter.-Ztg., 26.)
Dumont, A. et J. *Chaplain.* Les Céramiques de la Grèce propre. (Beurlier, E.: Bulletin critique, 12.)
Earwaker, J. P. The Recent Discoveries of Roman Remains found in repairing the Nord Wall of the City of Chester. (Hübner, E.: Deutsche Litter.-Ztg., 30.)
Eggers, K. Rauch und Goethe. (Litter. Centralbl., 29. — Urlichs: Deutsche Litter.-Ztg., 32.)
Falke, J. Die k. k. Wiener Porzellanfabrik. (Leroi, P.: Courr. de l'Art, 27.)
Fischer, L. K. Die Technik d. Aquarellmalerei. (Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 9.)
Fischer, M. O. Musterbuch für den decorierten Eisenguss. (Litterar. Centralblatt, 36.)
Garnier, E. La porcelaine tendre de Sèvres. (Le Livre, 116.)
Geschichte der deutschen Kunst. Von R. Dohme, W. Bode, H. Janitschek etc. (Korrespbl. des Gasammtver. d. deutsch. Geschichts- u. Alterthumsvereine, 7.)
Girod, P. et É. *Massénat.* Les Stations de l'Age du Renne dans les vallées de la Vézère et de la Corrèze. (Undset, J.: Deutsche Litter.-Ztg., 26.)

Gower, Lord R. Iconographie de la reine Marie-Antoinette. (Leroi, P.: Courrier de l'Art, 26.)
Graul, R. Die antiken Porträtgemälde aus d. Grabstätten der Faijum. (Puchstein, O.: Deutsche Litter.-Ztg., 25.)
Gregorovius, F. Die Stadt Athen im Mittelalter. (H—d., W.: Litterar. Centralblatt, 30.)
Guibert, L. Peintures murales de l'église de Saint-Victurnien. (M., X. B.: Revue de l'art chrét., juillet.)
Guyau. Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine. (Deroux, A.: Courrier de l'Art, 25.)
Handbuch der Architektur. Herausgeg. von J. Durm, H. Ende etc. (G., A.: (Litter. Centralbl., 30.)
Hasse, C. Kunststudien. III: Die Verklärung Christi von Raffael. (Weizsäcker, H.: Deutsche Litter.-Ztg., 35.)
Hauser. Die neuatt. Reliefs. (Reinach: Revue crit., XIII, 26.)
Havard, H. Dictionnaire de l'Ameublement. (C., E.: Le Livre, 115.)
Herzog, A. Studien zur Geschichte der griechischen Kunst. (S., T.: Litterar. Centralblatt, 28. — Weizsäcker, P.: Wochenschrift f. class. Philologie, 25.)
Hörlin, H. Svensk Konstslöjd. Schwedisches Kunstgewerbe. (Falke, J.: Mittheil. d. Oesterr. Museums, N. F., IV, 8.)
Janitschek, H. Geschichte der deutschen Malerei. (M.: Christl. Kunstblatt, 8.)
Jaennicke, F. Figuren- u. Blumenmalerei. (M—t.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 9.)
Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. IX.—X. Bd. (F. J.: Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., IV., 7.)
Jessen. Anleitung zur Benutzung der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums. Berlin. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, VI, 9. — R—r.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 9.)
Ilgen, T. Die westfälischen Siegel des Mittelalters. (Der deutsche Herold, XX, 11.)
Inventaire et vente des biens meubles de Guillaume de Lestrange. (Tougard, A.: Bulletin critique, 15.)
Jörgensen, C. Kvindefigurer i den archaiske graeske Kunst med saerligt Hensyn til de paa Athens Akropolis fundne Figurer. Kopenhagen 1888. (S., T.: Litter. Centralbl., 34.)
Justi, C. Diego Velazquez und sein Jahrhundert. (Fabriczy, C.: Courrier de l'Art, 35.)
Landriani, G. La Basilica Ambrosiana fino alla sua transformazione in chiesa Lombarda a volte. (L., W.: Kunstchronik, 41.)
Launitz, E. von der. Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst. (S., T.: Litter. Centralblatt, 29.)
Le Bas. Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure. (M—s, A.: Litter. Centralbl., 33. — Reinach, S.: Revue critique, 30.)
Le Bon, G. Les levers photographiques et la photographie en voyage. (Senz, A.: Deutsche Litter.-Ztg., 30.)
Lefort, L. Études sur les Monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie. (Delarive, E.: Courr. de l'Art, 27.)
Lehfeldt, P. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Bd. II. (β.: Litter. Centr.-blatt, 33.)
Leitschuh, F. Führer durch die k. Bibliothek zu Bamberg. 2. Aufl. (Schultze. W.: Centralbl. f. Bibliothekswes., VI, 8.)
— Aus den Schätzen der k. Bibliothek zu Bamberg. (Fr.: Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 9.)
Lepszy, L. Andreas Marstella, Goldschmied in Krakau. (B.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 7.)
Lichtwark, A. Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. (Litterar. Centralbl., 28.)
Lindenschmit, L. Handbuch der deutschen Alterthumskunde. 1. Th. (Schaaffhausen: Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 87.)
Martha, L. L'art étrusque. (Heydemann: Wochenschr. f. class. Philol., VI, 23.)
Maspero, G. Aegyptische Kunstgeschichte. Deutsche Ausgabe von G. Steindorff. (E., G.: Litter. Centralbl., 37.)
Massarani, T. Théorie des Arts au XIXe siècle. Charles Blanc et son œuvre. (Leroi, P.: Courrier de l'Art, 27.)
Maxe-Werly. État actuel de la numismatique rémoise. (Lescoeur, L.: Bull. critique, 17.)
Müntz, E. Guide de l'École Nationale des Beaux-Arts. (Le Livre, sept.)
— La Tapisserie. (Le Livre, sept.)
Neuwirth, J. Die Satzungen des Regensburger Steinmetzentages 1459. (Schultz, A.: Deutsche Litter.-Ztg., 26.)
Noelas. Histoire des Faïenceries Roanno-Lyonnaises. (Leroi, P.: Courrier de l'Art, 26.)
Normand, C. Nouvel Itinéraire. Guide artistique et archéologique de Paris. (Mély, F.: Revue de l'Art chrét., juillet.)

Ohlrich, H. Die Florentiner Niobegruppe. (Weizsäcker, P.: Wochenschr. f. class. Philologie, 31.)

Pasini, A. Guide de la Basilique St. Marc à Venise. (Saccardo, G.: Archivio veneto, fasc. 73.)

Paukert, F. Die Zimmergothik in Deutsch-Tirol. (Ilg: Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., IV, 7.)

Prix, A. Grundzüge der Geschichte des Zeichenunterrichtes. (J.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 8. — G., A.: Litter. Centralbl., 35.)

Puschi, A. L'atelier monétaire des patriarches d'Aquilée. (Loschi, G.: Archivio veneto, fasc. 73.)

Rayet, O. Etudes d'archéologie et d'art, réunies et publiées par S. Reinach. (B., E.: Gaz. archéologique, XV, 1. 2. — Koepp: Berl. philol. Wochenschr., IX, 24. — Heydemann, H.: Wochenschrift f. class. Philologie, 28.)

Riegl, A. Die ägyptischen Textilfunde im k. k. Oesterr. Museum. (Wilcken, U.: Deutsche Litter.-Ztg., 37.)

— Die mittelalterliche Kalenderillustration. (Wattenbach, W.: Deutsche Litteratur-Ztg., 27.)

Riehl, B. Kunsthistorische Wanderungen durch Bayern. (Dehio: Deutsche Litteratur-Ztg., 28.)

Rosenberg, M. Hans Baldung Grün. Skizzenbuch im grossherzogl. Kupferstichcabinet Karlsruhe. (W., F.: Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 7.)

Rossi. Musaici cristiani delle chiese di Roma. (M., X. B.: Revue de l'Art chrét., juillet.)

Ruepprecht, C. Bibliothekhandbuch für kunstgewerbliche Schulen (Museen). (Jessen, P.: Deutsche Litter.-Ztg., 31. — Litter. Centralbl., 34.)

Sauer, B. Die Anfänge der statuarischen Gruppe. (S., T.: Litter. Centralbl., 31.)

Schiaparelli, E. Museo archeologico di Firenze. (E., G.: Litter. Centralbl., 36.)

Schönermark, G. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Neue F. I. Bd. (Ehrenberg, H.: Zeitschr. für bild. Kunst, 11.)

Schultz, A. Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. (F., J.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 9.)

Scola, B. Die Basilio dalla Scola, architetto. (B., A.: Archivio veneto, 73.)

Sello, G. Potsdam und Sans-Souci. (Litterar. Centralbl., 31.)

Simonsfeld, H. Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig. (Fischer: Mitth. aus der histor. Litteratur, XVII, 3.)

Strebel, H. Alt-Mexiko. (Seler, E.: D. Litteratur-Ztg., 37.)

Swoboda, H. Ein Weltbild unserer kirchlichen Kunst. (Rgl.: Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., IV, 8.)

Textbuch zu T. Schreiber's kulturhistorischem Bilderatlas des classisch. Alterthums von K. B. (Litter. Centralbl., 35.)

Tolstoi, J. et N. *Kondakov.* Les antiquités russes. (Leger, L.: Rev. archéologique, juillet-août.)

Tumbült, G. Die Siegel der Städte, Burgmannschaften und Ministerialitäten. (L—g., E.: Litter. Centralbl., 26.)

Valentin, V. Ueber Kunst, Künstler und Kunstwerke. (Die Grenzboten, 37.)

Wankel, M. Mährische Ornamente. (F., J.: Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 7.)

Wessely, J. E. Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher. Heft 1, 2, 3, 5. (Scherer, C.: Chronik f. vervielfält. Kunst, II, 6.)

Wieseler, F. Archäologische Beiträge. I. (W—r: Wochenschr. f. classische Philologie, 32—33.)

Wilpert, J. Principienfragen der christl. Archäologie. (Beissel, S.: Stimmen aus Maria-Laach, 7.)

Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346.

Von **Josef Strzygowski.**

Die Klöster des Berges Athos sind das Centrum der griechisch-katholischen Kirche, deren gläubige Völker sich frühzeitig bemüht haben, Sitz und Stimme im Rathe der Väter des heiligen Berges zu erringen. Schon neben den von Griechen aus Constantinopel und Adrianopel ausgehenden Klostergründungen Lavra, Vatopedi und Xeropotamu finden wir im 10. Jahrhundert das drittgrösste Iviron, dessen Namen allein nahelegt, was die Ueberlieferung sicherstellt: dass dieses Kloster (um das Jahr 980) von iberischen Edlen gestiftet wurde. Im Jahre 1198 gründen Serben das Kloster Chilintari, ca. 1300 ein geborener Türke das Kloster Kutlumusiu und später erscheinen unter den Gründern und Wohlthätern der Athosklöster in der Ueberzahl walachische und serbische Fürsten, denen nach dem Untergange des byzantinischen Reiches die Fürsorge für die athonischen Hesychasten zugefallen war. Erst neuerdings traten an ihre Stelle die Russen.

Auch das Kaiserreich von Trapezunt folgte, obzwar spät, dem Beispiele der iberischen Nachbarn. Den Anstoss dazu gab ein Eremit vom Athos Dionysios, der durch Vermittlung seines Bruders des Oberhirten von Trapezunt Theodosius Audienz beim Kaiser Alexius III. erlangte und unter Anderm zu ihm sprach: »Alle, die als Kaiser, als Könige, als Fürsten gepriesen werden, haben dem hl. Berge Klöster und Tempel gebaut zu ewigem Gedächtniss. Dieweil Du nun über Viele hervorragst, musst auch Du verhältnissmässig eine Zuthat machen, damit Du unter den Vielen bleibendes Andenken und ewigen Gewinn für Deine Seele erlangest« [1]. Dass der Kaiser diesem Rathe wirklich gefolgt ist, wussten wir aus Johannes Comnenus, der den Athos im Jahre 1701 bereiste und über die Gründung des Klosters des hl. Dionysios berichtet [2]: »Das prachtvolle Kloster des hl. Dionysios baute der durchlauchtigste Kaiser von Trapezunt Alexios Komnenos um das Jahr 1380 auf die Bitte des hl.

---

[1]) Fallmerayer, »Original-Fragmente, Chroniken, Inschriften und anderes Materiale zur Geschichte des Kaiserthums Trapezunt« in den Abh. d. III. Cl. d. Kgl. bayer. Akad. d. Wiss. III. Bd., Abth. III, p. 45.

[2]) Monfaucon, Palaeographia graeca, p. 476.

Dionysios, des jüngeren Bruders des damaligen Oberhirten von Trapezunt Theodosius.« Quelle dieser Angabe war die Goldbulle des Kaisers vom Jahre 1374[3]), welche heute noch von den Mönchen als höchster Schatz verborgen gehalten wird. Wir verdanken Fallmerayer[4]) nähere Auskunft über dieses ausgezeichnet conservirte Document und erfahren dabei das kunsthistorisch wichtige Detail, dass dieser Erlass der Grosskomnen'schen Staatskanzlei nicht nur mit den üblichen Leisten und Initialen ausgestattet ist, sondern als besondere Zierde oberhalb des Textes die beiden Standbilder des Autokraten Alexius und seiner Gemahlin Theodora zeigt, über denen segnend der Erlöser im Brustbilde schwebt, ein Compositionsschema, das für Stifter und Donatoren in Byzanz häufig angewandt wurde und weiteren Kreisen aus den Elfenbeintafeln mit Darstellungen der Kaiserpaare Otto II. und Theophanu[5]) im Hotel Cluny und Romanus IV. und Eudoxia[6]) im Besitze der Bibliothèque nationale zu Paris bekannt sein dürfte.

Einfacher kehrt derselbe Typus wieder in einem zweiten Documente der trapezuntischen Miniaturenmalerei, in der vom Jahre 1364[7]) datirten Restaurationsbulle desselben Kaisers Alexius III. für das Kloster der Panagia auf dem Berge Sumelas bei Trapezunt, welches in der griechischen Christenheit weit berühmt ist wegen des Besitzes eines von den drei auf Lucas selbst zurückgeführten Madonnenbildern[8]). Auch in dieser Goldbulle sieht man am Kopfe den Kaiser und die Kaiserin, diesmal in einfacherem Costüm und ohne den segnenden Christus.

Wir wollen heute aus diesen wichtigen, von Kandakoff in der russischen Ausgabe unberücksichtigt gebliebenen Documenten nur die eine Folgerung ziehen, dass es im 14. Jahrhundert in Trapezunt Miniaturenmaler gegeben haben müsse, was ja für diesen prunkliebenden Hof ohnehin wahrscheinlich wäre. Und dass diese trapezuntische Malerschule, über deren monumentale Leistungen wir am Besten bei Texier und Popplewell Pullan[9]) Auskunft finden, nicht nur vom kaiserlichen Hofe beschäftigt wurde, sondern auch im Volke heimisch war, mag eine Miniaturenhandschrift beweisen, die bis heute unbeachtet geblieben ist.

Die Bibliothek des Klosters Vatopedi am Athos, eine der wenigen des Berges, die Dank der warmen Fürsorge ihres jetzigen Vorstehers Eugenios

---

[3]) Nicht 1375, wie Fallmerayer l. c. p. 49 berechnet, denn die Bulle ist 6883 im September datirt.

[4]) l. c. p. 43 ff. und p. 85 ff., »Fragmente aus dem Orient« II, p. 94 ff.

[5]) Louandre »Les arts sompt.«; Knackfuss, Gesch. der deutsch. Kunst, p. 86.

[6]) Gori, Thes. III, 1; Lenormant, Trésor, pl. 52; Annales arch. XVIII zu p. 197 ff.; Revue arch. I, pl. 4 u. a. O.

[7]) Nicht 1365, wie Fallmerayer Abh. p. 66 berechnet, sie ist 6873 im December datirt.

[8]) Die beiden andern befinden sich im Kloster Mega Spilaeon im Peloponnes und im Kloster Kyty auf Cypern.

[9]) Dessen »Architecture byzantine« besser eine Monographie über Salonik und Trapezunt heissen sollte.

und seines Vorgängers Euelpides [10]) nach europäischen Begriffen brauchbar eingerichtet ist, ja sogar einen 1867—74 von dem Mönche Neophytus von Brussa angefertigten und von Eugenios umgearbeiteten Katalog besitzt, wurde bisher eingehender von E. Miller, Langlois und Sathas studirt. Keiner von diesen hat der Handschrift (alte Nummer 320, neue 954, Perg. in 8°, 316 Blatt) weitere Aufmerksamkeit geschenkt, so dass ihnen die nachfolgende Fol. 307 b stehende und bei Gardthausen fehlende Subscription entgangen ist:

„Τὸ παρὸν βιβλίον γέγονεν ἐκ πάσης συνδρομῆς καὶ ἐξόδου τοῦ κυρίου Προκοπίου τοῦ Χαντζάμη · καὶ ἀφιερώθη εἰς τὴν ἁγίαν μονὴν τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Εὐγενίου τοῦ θαυματουργοῦ, ψυχικῆς ἕνεκα σωτηρίας αὐτοῦ. ἐνθὲν τοι καὶ ὀφείλει ἔχειν παρὰ τῶν ἐν αὐτῇ ἐνασκαυμένων μοναχῶν διηνεκὲς τὸ μνημόσυνον.

Ἐγράφη δὲ διὰ τοῦ Ἀργυροῦ Ἰω. τελειωθὲν κατὰ μῆνα φεβρουάριου τῆς ιδ ἰνδ τοῦ ϛωνδ ἔτοις“:

Danach ist die Handschrift im Jahre der Welt 6854 geschrieben und vom Februar, also vom Jahre Christi 1346 datirt, wozu die Indiction 14 stimmt. Geschrieben von einem bisher unbekannten Argyros Johannes [11]) auf Bestellung des Prokopios Chantzame, der das Buch dem Kloster des hl. Eugenios schenkte.

Auf Fol. 9 b sind neben einander en face, auf blauem Grunde stehend dargestellt links: ἸΩ Ὁ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟς rechts ΣΑΒΑΣ. Johannes Damascenus erscheint, wie auch das Malerbuch vom Athos [12]) vorschreibt, als γέρων, διχαλογένειος, φορῶν σκέπασμα d. h. als ein Greis mit gespaltenem Bart, eine Decke tragend. Die Gestalt ist uns besonders bekannt aus der in keiner griechischen Kirche fehlenden κοίμησις τῆς Θεοτόκου, worin der Heilige genau nach der Vorschrift des Malerbuches stets Kosmas gegenüber auf der rechten Seite erscheint [13]). Er ist leicht kenntlich an der turbanartigen Kopfbedeckung, die man dem unter den Arabern in Jerusalem lebenden Kirchenvater gegeben hat [14]). Auch in unserem Bilde trägt er die weisse Decke, dazu Mönchshabit. Er erhebt die Rechte griechisch segnend zur Brust, die Linke hält ein Spruchband, dessen Inhalt nicht zu der Angabe des Malerbuches stimmt. — Der hl. Sabas, dessen Kopf leider zerstört ist, trägt ebenfalls Mönchskleidung und hält mit beiden Händen ein Spruchband vor sich.

Die Erklärung, warum diese beiden Heiligen hier dargestellt sind, gibt uns der auf der gegenüberstehenden Seite folgende Beginn des eigentlichen Manuscriptes: τυπικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀκολουθίας ἀπὸ τῆς ἐν Ἱεροσολύμοις ἁγίας Λαύρας τοῦ ὁσίου καὶ θεοφόρου πρς ἡμῶν Σάβα κτέ [15]). Wir haben demnach ein

---

[10]) Revue arch. 1868. II. p. 151.

[11]) Nicht zu verwechseln mit dem ca. 100 Jahre später lebenden Johannes Arguropoulos bei Gardthausen p. 326.

[12]) Ἔκδοσις δευτέρα ἐν Ἀθήναις 1885 p. 200; bei Schäfer p. 327.

[13]) Ebenda p. 177, § 354; bei Schäfer p. 278, § 394. Danach zu corrigiren Gori Thes. III, p. 325 ff., und Dumont in der Revue arch., N. S., XXII, p. 339, Nr. 3.

[14]) Vgl. den Typus Paris Bibl. nat. fonds gr. 1123 bei Bordier p. 245 ff., und Messina Universitätsbibl. Cod. gr. 51 bei Diehl, Mélanges d'arch. 1888, p. 312 ff.

[15]) Gedruckt zuerst Venedig 1543.

sogen. Typikon vor uns, d. h. ein Ritualbuch, in dem die Gebete und Gesänge des ganzen Jahres aufgezeichnet sind. Dasselbe war zuerst im Kloster des hl. Sabas zu Jerusalem im Gebrauch, in demselben Kloster, in welches sich Johannes Damascenus zurückzog, um ganz seinen litterarischen Arbeiten zu leben. Aus dem Inhalt erklärt sich auch die weitere Anordnung des Manuscriptes nach Monaten, die auf Fol. 44 b mit dem September beginnt. Am Anfang eines jeden Monates sieht man, die eine Blatthälfte einnehmend, das Bild des Monates in Farben. Darunter stehen Verse, in denen die sämmtlichen Heiligen des Monates aufgezählt werden. Auf der folgenden Seite beginnt dann stets das Typikon des betreffenden Monates mit einer Leiste in Bandornament am Kopfe. Am Schlusse des Jahres steht die oben mitgetheilte Subscription. Dann folgt die ἀκολουθία τοῦ ἁγιασμοῦ, an deren Ende Fol. 315 b die blattgrosse Miniatur steht, welche uns die Localisirung der Handschrift ermöglicht.

Wir sehen in einer Arcade die aufrecht stehende Figur eines Heiligen in mittleren Jahren, mit reichem, kurzem Haar und rundem, schwarzem Bart. Er trägt ein langes rothes Untergewand mit Goldbesatz, darüber einen blauen Rock mit Goldstickerei auf weissem Grunde und eine aussen braune Chlamys mit blauem quadratischem Ornament, die innen rosa und weiss geblümt ist. Durch diese reiche Kleidung an und für sich schon als vornehm charakterisirt, wird der Heilige dies im Besonderen durch den viereckigen Goldeinsatz am rechten Rande der Chlamys [16]). Die Linke ist in die Seite gestemmt, die Rechte hält einen zierlich gearbeiteten und mit einem Kreuze gekrönten griechischen Bischofsstab [17]). Nach der Beischrift Ὁ ἉΓ. ἘΥΓΕΝΙΟς Ὁ ΤΡΑΠΕΖΟΥΝτιος haben wir hier den hl. Eugenios vor uns, welcher, von dem Grosskomnenen Alexius I. zum trapezuntischen Stadt- und Landesheiligen proclamirt, für die Trapezuntier bald der Inbegriff all ihrer religiösen Empfindungen wurde [18]). Wie unzertrennlich er mit dem Reiche zusammenwuchs, beweist das Gesetz desselben Kaisers, wonach der Heilige auf allen Münzen abgebildet werden musste, und mehr noch die Abhandlung des trapezuntischen Metropoliten Joseph Lazaropoulos über die Wunderthaten des Heiligen. Aus letzterer erfahren wir auch, dass der hl. Eugenius zur Zeit der diocletianischen Christenverfolgung hingerichtet worden war, weil er mit zwei anderen jungen Freunden die Mithrasstatue am Berge Mithrios umgestürzt hatte, dann in Vergessenheit gerieth und erst durch die Grosskomnenen mit dem nöthigen Nimbus von Wundern umkleidet wurde [19]).

Alexius I. baute ihm an der Stelle seines Martyriums Kirche und Kloster des hl. Eugenios, die 1340 bei den im Gefolge des Regierungsantrittes der Irene ausbrechenden Parteikriegen theilweise zerstört, anscheinend sofort wieder

---

[16]) Vgl. W. Meyer, »Zwei Elfenbeindyptichen der bayer. Staatsbibliothek«

[17]) Der oben in zwei auseinanderlaufenden und dann nach innen gebogenen Enden besteht.

[18]) Finlay Medieval Greece and Trebizond. London 1851. p. 382.

[19]) Fallmerayer, Abh. p. 10.

hergestellt wurden, wie daraus hervorgeht, dass Alexius III. sich 1348 in der Kirche krönen und 1350 ebendaselbst trauen liess [20]). Dieses Kloster ist wohl unzweifelhaft das in der oben citirten Subscription genannte des hl. Eugenios. Die Schenkung unseres Manuscriptes würde dann sehr passend gerade in die Zeit (1340—48) fallen, in der man mit der Wiederherstellung von Kirche und Kloster beschäftigt war.

Diese Verbindung wird noch enger geknüpft, wenn wir unseren Blick weiter auf eine in derselben Miniatur dargestellte, aber leider fast zerstörte kleinere oder knieende Gestalt eines Mannes links neben dem Heiligen richten. Genau erkennbar ist noch, dass diese Figur ein rothes Buch [21]) zu dem Patron erhebt und mit einem braunen Unter- und einem blauen, an der Seite geschlitzten Obergewande bekleidet ist. Von besonderer Bedeutung ist die Kopfbedeckung, bestehend in einer schwarzen, pelzbesetzten, hohen Mütze, die dem eigentlich byzantinischen Costüm fremd, ausdrücklich als Abzeichen trapezuntischer Edlen bezeugt ist [22]). Die runde, hohe und oben meist sich erweiternde Form ist für die constantinopolitanischen Hofbeamten charakteristisch, doch fehlt dort meines Wissens stets der Pelzbesatz [23]). Wir haben somit hier neben dem hl. Eugenios einen vornehmen Trapezuntier, der dem Patron das Buch überreicht: sehr wahrscheinlich eben den in der Subscription genannten Herrn Prokopios Chantzame, welcher das vorliegende Typikon dem Kloster des hl. Eugenios widmete.

Aus der angeführten Folge von 14 Miniaturen kann ich dem Leser heute die 12 Monatsbilder in nach dem Originale angefertigten Durchzeichnungen vorlegen, die keinen Anspruch auf stilistische Treue erheben, sondern lediglich die Composition vergegenwärtigen sollen. Ihre Folge schliesst sich den übrigen Monatscyclen an, die im I. Ergänzungshefte des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts (in der Folge mit Ergh. citirt) und im Repertorium für Kunstwissenschaft 1888, p. 23 ff. (Rep.) von mir, in den Wiener Studien von 1888 p. 94 ff. (W. Stud.) von meinem Freunde Dr. Bruno Keil besprochen worden sind. Es sind dies in chronologischer Folge:

1) Der Kalender des Chronographen vom Jahre 354 (Ergh.) als Endpunkt der römischen und Ausgangspunkt der byzantinischen Reihe von Monatscyclen.

2) Die Miniatur im Codex Vat. gr. 1291 vom Jahre 814. (Siehe die Besprechung am Schluss.)

3) Die poetische Beschreibung eines solchen Cyclus in dem Roman „Τὸ καθ᾽ Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν δρᾶμα“ des Erotikers Eustathius (Rep. p. 26 ff.) [24]),

---

[20]) Chronik des Michael Panaretos bei Fallmerayer Abh. p. 126.

[21]) Auch das in Rede stehende Manuscript ist roth gebunden.

[22]) Clavijo historia, p. 83: É tenian en las cabezas sendos sombreros altos con unas plumas de grullas, énen los sombreros unos chapirotes de cueros de martas.

[23]) Vgl. Bastard, Nouvel essai du publication . . . des portraits de Nicéphore Botaniate etc., p. 2; bei Bayel, L'art byz. p. 169.

[24]) Hercher, »Erotici scriptores graeci« II, p. 161 ff.

den Rhode[25]) in die Anfänge der Komnenenherrschaft (1057—1185) setzt, welcher Datirung ich nach Kritik seines Cyclus (Rep. p. 38) beistimme.

4) Der Miniaturencyclus der Canonestafeln a) in einem Evangeliar der Marciana (Cod. gr. DXL) (Rep. p. 23 ff. und Abb.) aus dem 11. Jahrhundert, jedoch jünger als Eustathius; b) in dem grusimisch geschriebenen Evangeliar der Königin Thamar im Kloster Gelati in Georgien[26]). Dieser Cyclus ist im Repertorium von 1888 noch nicht aufgeführt, da ich ihn erst letzthin auffand. Hier bilden März bis August die Capitelle, September bis Februar die Basen der Säulen. Die Typen stimmen bis auf Januar (siehe unten) mit dem Marcianus überein.

5) Der Monatscyclus in der den Enoch darstellenden Miniatur der Octateuchhandschriften a, b) Nr. 746 und 747 der Vaticana (Rep. p. 25 mit Abb.), beide aus dem 11. resp. 12. Jahrhundert und jedenfalls auch jünger als Eustathius; c) in der Bibliothek der Εὐαγγελικὴ σχολὴ zu Smyrna[27]). Bisher unbekannt. Auf Fol. 8a übereinstimmend mit Vat. gr. 746 auch darin, dass der Vogelfänger fehlerhaft an den Schluss der Reihe gesetzt ist.

6) Die στίχοι εἰς τοὺς δώδεκα μῆνας des Theodoros Prodromos (W. Stud. p. 110 ff.), entstanden zwischen 1130 und 1159 ungefähr[28]).

7) Die Verse eines Anonymus im Vaticanus gr. 1384 Fol. 71a (W. Stud. p. 118) aus dem 12. Jahrhundert.

8) Die Verse eines Anonymus im Parisinus gr. 2286 Fol. 124—125 ff. (W. Stud. p. 119), für uns ohne Bedeutung.

9) Die poetische Beschreibung der Monate in dem Roman »Lybistros und Rhodamne« (W. Stud. p. 120 ff.) frühestens der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörig (Keil l. c. p. 139) und wegen durchgängiger Nachäffung des Eustathius für uns werthlos.

10) Der Sculpturencyclus über dem Hauptportale von S. Marco in Venedig (Rep. p. 44 ff.) aus dem 13. Jahrhundert.

11) Die Verse εἰς τοὺς δώδεκα μῆνας des Manuel Philes (W. Stud. p. 116 ff.) entstanden um 1300.

12) Die Reste eines sculpirten Monatscyclus von der Akropolis in Athen, jetzt im Kentrikon. Ich werde dieselben an anderer Stelle publiciren.

13) Die trapezuntischen Miniaturen vom Jahre 1346 im Kloster Vatopedi[29]).

---

[25]) »Der griechische Roman und seine Vorläufer« p. 523.

[26]) In 4° (21 × 29 cm gross) auf Pergament, 12. Jahrhundert. Fehlt bei Kondakoff, der (p. 240) nur das Evangeliar Davids desselben Klosters kennt.

[27]) Fol. (30 × 37 cm gross) Pergament, mit ca. 395 Miniaturen.

[28]) Zu den von Keil, W. Stud., p. 45 ff. aufgeführten Handschriften kommt nach freundlicher Mittheilung von Prof. Spyr. Lambros noch das Manuscript Nr. 274 der Bibliothek des Klosters Dionysiou auf dem Athos. Ueber die Lebenszeit des Theodoros vgl. C. Neumann, Griech. Geschichtsschreiber und Geschichtsquellen im 12. Jahrhundert. Leipzig 1888, p. 64, und W. Stud. p. 106, Anm. 18.

[29]) Keil (W. Stud. p. 97, Anm. 5) macht auf die von mir übersehenen Vignetten in dem 1563 bei Andrea Spinelli erschienenen Horologium aufmerksam. Herr

Wir wollen uns nun diesen letzten Cyclus näher ansehen und dabei auf sein Verhalten zu den übrigen achten, um auf diese Weise zu einem Urtheile über die Stellung dieser Miniaturenfolge gegenüber den anderen erhaltenen zu gelangen. Zu diesem Zwecke empfiehlt es sich auch hier wieder jedes einzelne Monatsbild für sich zu betrachten und mit den übrigen zunächst nach seinem allgemeinen Inhalte, dem Schlagworte, dann nach seinem bildlichen Typus zu vergleichen.

Das Jahr beginnt mit dem September, ist also das in Byzanz gebräuchliche Indictionenjahr, dessen Anwendung sich bis auf den heutigen Tag bei den Riça Albaniens erhalten hat[30]. Die Miniaturen sind durchschnittlich



September.

7 × 10 cm gross, nur das Märzbild geht darüber hinaus. Sie sind auf Goldgrund mit einfachem rothen Rande, der Erdboden grün, die Blumen roth, die Baumstämme braun, die Kronen dunkelgrün und braun gefleckt ausgeführt.

September (Fol. 44b). Ein Mann in kurzem rosa Rock mit rothen Hosen, blauen Stiefeln und rother Mütze wendet sich nach links und fasst mit beiden Händen nach einem Baume, um den sich Wein rankt. Vor ihm steht ein brauner geflochtener Korb, wie er im Orient im 13. und 14. Jahrhundert üblich gewesen zu sein scheint[31]. — Rechts von dieser Gruppe sehen wir

---

Prof. Brunn hatte die Güte, mir Durchzeichnungen derselben zu verschaffen. Danach haben die Typen, obwohl sie mit dem September beginnen, durchaus nichts mit Byzanz zu thun, sondern reihen sich den abendländischen Cyclen an.

[30]) Hahn, Albanesische Studien. Wien 1853, p. 154.

[31]) Genau ebenso finden wir ihn in dem Octoberrelief von der Akropolis und in dem Bilde des Juni unserer Handschrift.

grau in grau das zugehörige Zeichen des Zodiacus: ein nackter Knabe, nur an den Lenden durch ein Gewandstück bedeckt, hält in der erhobenen Rechten die Waage. Der Typus zeigt eine auffallende Aehnlichkeit mit demjenigen vom Jahre 354 (Ergh. p. 76).

Die allgemeine Beziehung des Monats auf die Weinernte schliesst sich durchaus an die übrigen Cyclen. Aber der Typus des Winzers ist verändert. Sah man früher einen Mann mit der Weinbutte am Rücken, so ist hier der vorhergehende Moment der Ernte, das Abschneiden der Trauben gegeben. In gleicher Weise beginnt auch Theodoros, fügt jedoch auch noch das Keltern



October.

hinzu, ebenso wie Manuel. Beide führen die Handlung des Modells weiter aus. Doch ist zu beachten, dass in Italien sowohl der Typus des Wein schneidenden, wie der des kelternden Winzers, die beide ursprünglich in Byzanz fehlen, ständig ist (Ergh. p. 74/75). Verwandt ist der October des Akropolisreliefs, in dem der Winzer traubenpflückend am Baume sitzt und ebenfalls einen Korb neben sich hat.

October (Fol. 65a). Ein Mann ebenso bunt gekleidet wie der September schreitet nach rechts und hält mit der Linken eine blaue Keule geschultert, an der ein Hase hängt. Mit der Rechten gibt er zwei Hunden, die ihn anblickend umspringen, ein Zeichen. — Rechts davon der Scorpion des Thierkreises grau mit weissen Lichtern, in der Lage dem vom Jahre 354 entsprechend.

Das Schlagwort der älteren byzantinischen Cyclen war Vogelfang, so auch noch in dem Cyclus von S. Marco, wo allerdings erst der November

dieses Schlagwort hat, während der October mit der Schaufel gräbt. Dagegen hat Manuel Philes das Schlagwort Jagd im Allgemeinen: „αἱρεῖ πετεινὰ καὶ λαγῶν καὶ δορκάδα“, unsere Handschrift aber speciell die Hasenjagd. Dieses Schlagwort wird von Eustathius für den Januar, von der Octateuch-Theodoros Gruppe für den December gebraucht. Doch ist beachtenswerth, dass der October im Kalender vom Jahre 354 Vogelfänger und Hasenjäger bei Manuel ist. — Im Typus zeigt sich der Anschluss an das Modell des Eustathius: »in der linken Hand hielt er einen Hasen, mit der Rechten liebkoste er die Hunde. Sie alle wälzten sich zu des Jünglings Füssen und spielten.« Die Octateuch-



November.

miniaturen haben wenigstens eine mit Hasen ausgestreckte Linke, im römischen Typus vom Jahre 354 hält ihn der Jüngling in der Rechten. In Italien fehlt dieser Typus völlig.

November (Fol. 76a). Ein Bauer in bunter Kleidung, mit einem Hute, führt mit der Rechten den einfachen Pflug und hält in der Linken den Stimulus, um nöthigenfalls die beiden Zugochsen anzutreiben. — Rechts davon sehen wir einen davonsprengenden Kentaur, der zurückblickend den Pfeil auf den Bogen legt. Der Oberkörper ist braun, der Leib grau. Dieser Typus ist nur dadurch von demjenigen des Jahres 354 verschieden, als das Zurückwenden dort wegfiel.

»Acker« resp. »Pflügen« oder »Säen« sind die Schlagworte der italischen, wie der byzantinischen Cyclen. Unsere Miniatur schliesst sich der älteren Gruppe, welche »Pflügen« hat, an, ebenso wie die Sculptur an S. Marco, wo allerdings schon der October die Erde umsticht und Manuel, der damit

wie oben das Schlagwort der Octateuch-Prodromos-Gruppe, »Säen«, verbindet. — Der interessante Typus des Bildes scheint von Alters hergebracht, denn Eustathius beschreibt ihn Zug für Zug: »ein Gespann Ochsen, einen Pflug ziehend ... und ein Ackersmann. Die Rechte ist ganz beschäftigt und stemmt den Pflug gegen die Erde, die Linke trägt die Ochsenpeitsche.« Die Miniatur der Marciana kann ich erst jetzt mit Hilfe der besser erhaltenen Miniatur im Gelatinus richtig deuten: der Mann stösst die Schaufel in die Erde. Das Akropolisrelief ist aus einer antiken Grabstele zugerichtet.

December (Fol. 89b). Ein Mann, in der sich überall gleich bleibenden bunten Gewandung, hat den rechten Arm aus dem Rocke gezogen, um,



December.

könnte man deuten, die Hand völlig frei zu bekommen. Er fasst mit der Linken in das Geäste eines entlaubten Baumes und schneidet mit einem halbrunden, blauen Stahlmesser die Schösslinge ab. Zu seinen Füssen liegt ein Bündel brauner Ruthen. — Rechts steht ein schwarzer Ziegenbock von natürlichen Formen, d. h. nicht mehr drachengeschwänzt, wie im Calender vom Jahr 354.

Schlagwort und Typus fallen vollständig aus dem sonst auf byzantinischem Boden gebrauchten Bilde dieses Monats heraus. Dagegen ist das Schlagwort »Baumcultur« der italischen Kunst geläufig (Ergh. p. 60 und 64), allerdings erst für die Monate Februar und März. Da nun auch der Typus mit dem italischen stimmt, so ist abendländischer Einfluss sicher, wenn wir auch später erfahren, dass der Miniator im Detail einfach das Bild des Juli wiederholte. Eine ähnliche Einwirkung constatirten wir für den Januartypus

in S. Marco, nur hat der Bildhauer wohl dasselbe Schlagwort, aber einen zweiten in Italien heimischen Typus, den einen Baumstamm Tragenden entlehnt.

Januar (Fol. 109 b). Der Mann in buntfarbiger Kleidung trägt hier einen grossen weissen Schlapphut mit rother Krämpe; ein daran herabhängendes weisses Band soll wohl dazu dienen ihn festzuhalten, falls der Träger ihn hinter sich auf den Rücken werfen wollte. Der Mann hält in der ausgestreckten Linken einen gelben Gegenstand, die Rechte scheint auf die zu seinen Füssen stehenden rothen Krüge zu weisen, in die ein Mann mit rosa Mütze aus einem schwarzen Gefässe einzufüllen scheint. — Rechts von



Januar.

dieser Gruppe sehen wir den Wassermann, grau in grau, wie er aus einem rothen Kruge Wasser in einen rothen, blau marmorirten Brunnen giesst, der die typische Form hat, die uns aus Darstellungen wie der Heilung des Gichtbrüchigen im Schwemmteiche, der Heilung des Blindgeborenen u. a. sattsam bekannt ist [32]). Im Calender vom Jahr 354 ist der Wassermann als Ganymed mit phrygischer Mütze gebildet.

Auch dieses Schlagwort ist den älteren byzantinischen Cyclen fremd. Doch verknüpft schon Theodoros mit dem Schlagworte »Schweineschlachten« das Schlagwort »Schmausen« und beginnt mit »πίθους ἀνοίγω«. Weiter noch geht Manuel, der zwar in den beiden erhaltenen Januarversen nur auf den Regen und das Schweineschlachten hinweist, dafür aber im December unsere Miniatur passend deutet:

[32]) Ἑρμενεία p. 122, § 200 und p. 128, § 226; bei Schäfer p. 188, § 249 und p. 195, § 274.

Δεκέμβριος δὲ τοὺς βαρεῖς λύσας πόνους
αὐτὴν ἑαυτῷ δεξιοῦται τὴν φύσιν
σίφωνι καὶ κρατῆρι καὶ πίθων φύσει.

Nach Theodoros werden im Januar die Fässer geöffnet und Manuel schildert, was dann folgt, vor Allem das Umfüllen des Weines. In der Miniatur haben wir die Illustration dazu. Der Typus weist auf Italien, wo der Weinbereitung in den Monatscyclen ein weiter Spielraum gegönnt wird. Die Sculpturen in Lucca und Perugia (Ergh. p. 71) zeigen im October einen Mann, der den Wein aus dem Kübel in ein Fass füllt. Auch in S. Marco ist der Januar italisch beeinflusst, wie bereits zum December erwähnt wurde.



Februar.

Februar (Fol. 134 b). Ein bärtiger Greis mit blauer Pelzmütze und einem rosa, mit grauem Pelze verbrämten Mantel sitzt behaglich im Lehnstuhl und streckt die nackten Beine nach einem vor ihm flatternden Feuer. Neben ihm steht ein Tisch, auf dem man eine Schüssel mit Schweinskopf, daneben Rettig und Messer sieht, während im Hintergrund ein Mann den zugehörigen Trank in einem Kruge herbeiträgt. — Das Zeichen des Thierkreises, die Fische, sind hier ausnahmsweise links angebracht. Wenn man die ganze Darstellung im Gegensinne nimmt, so würde nicht nur die Congruenz mit den übrigen Bildern hergestellt, sondern die Fische bekämen auch genau die Lage wie im Calender vom Jahre 354. Meine Durchzeichnung ist sicher nicht verkehrt reproducirt, der Miniator selbst hat den Fehler begangen.

In diesem Bilde schliesst sich unsere Miniatur zunächst genau in Schlagwort und Typus an die übrigen byzantischen Cyclen. Wir sehen den

ἑκατονταπέμπελος des Eustathius »neben der Flamme sitzend, ganz runzelig und ganz weiss, sowohl an Haupt wie Bart, vom Kopf bis an die Hüften mit einem Pelze bekleidet, alles übrige nackt: die Hände, die Füsse (und der grösste Theil des Leibes)«. Auch das Figürchen des Marcianus und Gelatinus stimmt, das Ausstrecken der Hände, welches auch Eustathius erwähnt, ausgenommen, mit unserem Typus überein. Das aber, was diesen älteren Cyclen fremd und nicht etwa, wie Eustathius beweist, nur bei der Verkürzung des



März.

Typus weggefallen ist: die Verbindung des »Schmausens« mit dem »Wärmen am Feuer«, das verknüpft schon Theodoros Prodromos, indem er beginnt:

χόρταζε πᾶς καὶ πῖνε — μὴ φείδου — κόρον

und dann erst eingehend die Wirkungen der Kälte schildert. Manuel Philes schliesst sich ihm und der Miniatur an. Das Schmausen und Schwärmen ist bezeichnend für den Januar einiger italischer Cyclen (Ergh. p. 59)), besonders häufig ist der Typus im Norden. Der Schweinskopf auf der Schüssel, den wir am Tische sehen, knüpft geschickt an die ältere byzantinische Cyclen der Marciana und Vaticana an, wo die Schüssel von einem Manne getragen wird. Recht interessant ist, dass der Typus des Schmausenden sich in dem Evangeliar von Gelati für den Januar verwendet findet. Man sieht dort einen Mann am Tische sitzend, wie er in der Rechten eine Schale, in der Linken eine Schüssel hält. Es scheint hier ein directer Einfluss der abendländischen Kunst auf den Miniator dieser Handschrift vorzuliegen.

März (Fol. 150 b). Ein prächtig gerüsteter Ritter reitet auf einem edlen, grünlich marmorirten Schimmel, der roth aufgezäumt ist, nach rechts. Helm, Brustpanzer, Sattel und Steigbügel sind von blauem Stahl, das Panzerhemd hellblau, die Satteldecke blau mit rothem Besatz. Die Linke trägt einen viereckigen Schild mit rothem Felde und hellrothem und blauen Rande. Die lanzenartig zugespitzte Standarte in seiner Rechten hat rothen Schaft, blaue Stahlspitze und röthliche Banderole [33]). — Rechts ist halb verwischt das Zeichen des Thierkreises ein grauer Widder erkennbar.

Wenn irgendwo so ist in dieser prächtigen Miniatur, die ich gelegentlich photographisch reproduciren will, der fränkische Einfluss deutlich. So



April.

sehen wir den Ritter des Mai, die am meisten charakteristische Figur der abendländischen Monatscyclen, bald allein, bald mit seiner Dame durch Wald und Flur streifen (Ergh. p. 69). Von Italien also hat der Künstler die Anregung zur Aenderung des einfachen, alten Typus des Orients, eines stehenden Soldaten, erhalten, ähnlich wie man um dieselbe Zeit den bis dahin einfach dastehenden Landespatron Eugenios in den Münztypen aufs Pferd setzte. Der Miniator hat das byzantinische Schlagwort »Krieg« beibehalten, den Typus aber holte er sich mitten aus dem fränkischen Vorstellungskreise.

April (Fol. 170 b). Ein Jüngling in bunten Untergewändern und rother Chlamys hält mit der Linken ein Lamm vor sich [34]) und erhebt mit der

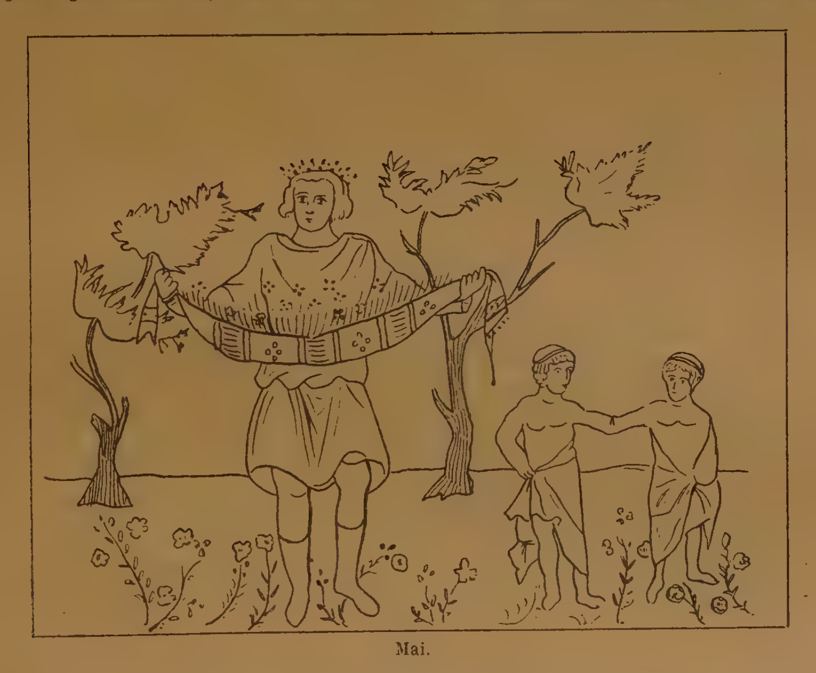
---

[33]) Dieser Typus erscheint übertragen auf Alexander d. Gr. im Titelblatt des Cod. hist. gr. N. IV. der Wiener k. Hofbibliothek (Arriani, »De exped. Alex. M.«).

[34]) Das Lamm hat die Lage desjenigen in byzantinischen Cyclen der Apokalypse.

Rechten einen geflochtenen weissen Kranz mit Kreuzeinlage und blauem Centrum. — Rechts daneben steht ein brauner Stier, das Zeichen des Zodiacus.

Eustathius schildert in dem Bilde des April das Hirtenleben. Sein Modell jedoch zeigte entweder nur den Typus der älteren Miniaturen, den Kriophoros oder das reichere Bild eines Ziegenhirten, der die Syrinx spielt und das Erstgeborene der zu seinen Füssen gebärenden Ziege hält. Einen Theil dieses Bildes finden wir in unserer Miniatur wieder. Schwieriger ist es, den Gegenstand in der Rechten zu deuten. Die geflochtene Structur und das eingelegte Kreuz schliessen den Gedanken an einen Blumenkranz aus. Dagegen legt Theodoros, der das Lamm mit dem Osterfeste in Verbindung bringt



Mai.

Ἄρνας πιαίνω πρὸς βροτῶν πανδαισίαν·
τοῦ πάσχα πιστοῖς τῆν τροφῆν φέρω φίλοις,

nahe, den Gegenstand auf ein weisses Osterbrot zu deuten. Das blaue Centrum verschlägt dabei nicht. In Griechenland resp. wohl auf dem ganzen Gebiet der griechischen Kirche werden heute noch zu hohen Festen solche geflochtene Brote mit dem Kreuz in der Mitte gebacken und im Centrum eine Frucht oder ein Werthobject angebracht. Zu Neujahr setzt man in die vier Ausschnitte die Zahlen des neuen Jahres.

Mai (Fol. 177b). Ein schöner Jüngling mit Blumen im Haar, in rosa Chiton, blauen Hosen und rothen Stiefeln, hält vor sich ausgespannt ein weisses, blau gemustertes Tuch mit Fransen, in welchem eine Fülle von Blumen liegt. Die Farbenzusammenstellung und Musterung des Zeuges verräth durchaus den gleichen Geschmack, wie wir ihn an der Decke bemerken,

die über die Lehne des feierlichen byzantinischen Thrones gebreitet wird [35]. — Rechts stehen grau in grau die Zwillinge, deren Arme, wie es scheint, als zusammengewachsen gegeben werden sollen.

»Blumen« ist das durchgehende Schlagwort des Mai in der byzantinischen Kunst, in Italien wird es bereits dem April beigelegt. Das Modell des Eustathius, die Venetianer und Gelatiner Miniatur zeigen ihn mit Blumen in den Händen, Eustathius gibt ihm solche auch in's Haar. Im Octateuch riecht er an der Blüthe, wie schon im Calender vom Jahre 354. Das ausgespannte Tuch findet sich nirgends und ist daher eine selbständige und nicht ungeschickte Erfindung



Juni.

des trapezuntischen Künstlers. Die Venetianer Sculptur zeigt einen Vornehmen sitzend, mit Blumen in den Händen. Zwei Jungfrauen, wie ich im Rep. p. 45 deutete, setzten ihm eine Krone aufs Haupt. Es wäre nachzuprüfen, ob nicht die Zwillinge gemeint sein könnten.

Juni (Fol. 188 b). Ein Mann, dessen Kopf und Oberkörper leider ausgewischt sind, in rothem Hute mit blauer Krämpe, rothem Rock mit blauem Halsrande, blauen Hosen und rosa Stiefeln hält in der erhobenen Rechten rothe Blumen, in der gesenkten Linken einen geflochtenen hellbraunen Korb mit Blumen. — Rechts neben ihm der Krebs grau in grau.

»Ernte der Saaten« ist das allgemeine Schlagwort für die Monate Juni und Juli. Der Juni wird zumeist durch die Sichel oder besser Sense als Schnitter der Wiese bezeichnet. Der Typus unseres Bildes ist ein selbständiger.

---

[35]) Cimabue und Rom, p. 51.

Der Miniator lässt ihn, wie den Mai seine Blumen, so hier seine Kräuter auf einfache und natürliche Weise vorzeigen.

Juli (Fol. 195 a). Der Mann aus dem Bilde des December, hier unbärtig und mit einem weissen Bande im Haar, schneidet mit der stahlblauen Sichel ein Bündel Aehren, das er mit der Linken umfasst hat. Zu seinen Füssen liegt eine Garbe. — Ihm gegenüber sehen wir den Löwen des Zodiacus, braun, mit bläulicher Mähne und schwarzen Krallen.

Das Schlagwort »Getreideernte« ist für den Juli stereotyp. Den Typus gibt schon Eustathius: »Der Bauer ... hält, die Aehren um die Mitte biegend,



Juli.

in der Rechten die Sichel ..., den Chiton hatte er ganz um die Hüften gegürtet und entblösst den grössten Theil des Körpers ausser der Scham.« So weit geht nun der Miniator, was die Entblössung anbelangt, analog seinem Verhalten im Februarbilde nicht; aber er lässt den Mann wenigstens den einen Aermel abstreifen. Im warmen Juli passt dieses Motiv, im Decemberbilde aber war es nur schwach zu motiviren. Daher ist wohl das Julibild prototyp. Das bildliche Schema im Allgemeinen ist nicht neu, wir sehen es im Marcianus für den Juni, ebenso in der Portalsculptur von S. Marco, wo der Juni entsprechend unserem Bilde den rechten Arm entblösst hat: er trägt die Exomis.

August (Fol. 202 b). Ein Greis mit spärlichem Haar liegt mit entblösster rechter Schulter auf einem Lager und stützt den Kopf in die Rechte. Ein rosafarbener, weiter Chiton (oder Exomis) und eine blaue Decke sind über den Leib gezogen, nur der eine Fuss tritt nackt hervor. Das Bett ist

mit geblümtem Linnen hergerichtet, der Polster ist blaugrau, das Gestell roth mit weissem Innenmuster. Auf den emporblickenden Alten zu schreitet aus dem Hintergrunde eine weibliche Gestalt in rothem Gewande mit blauen Aermeln, im Haar eine weisse Tänie. Sie reicht dem Alten einen Fächer von der Form, die wir bereits aus den älteren Miniaturen kennen, die ῥιπίδα und hält in der Linken einen Krug. In der Einordnung in die Composition, in Gestalt und Attributen gleicht diese Dienerin durchaus den weiblichen Figuren, die wir bei byzantinischen Geburtsscenen besonders häufig in der Geburt der Muttergottes angebracht sehen [36]). Und forschen wir, erst einmal



August.

aufmerksam gemacht, weiter, so ergibt sich, dass auch die Lage des Greises, die Stellung seiner Beine, das Motiv des aufgestützten Kopfes, das schwere Aufliegen der Linken am Knie, kurz alles bis auf den Kopf durchaus dem byzantinischen Typus der Wöchnerin nachgebildet ist [37]). — Rechts steht kleiner gebildet die Jungfrau grau in grau. Sie fasst mit der Linken das Gewand zusammen und hält in der Rechten eine brennende Kerze, sei es, dass sie damit ihr nächtliches Leuchten andeuten will, sei es, dass sie die Kerze statt der Fackel des Juni im Calender vom Jahr 354 als Hinweis auf die Glut der Jahreszeit hält. Die Jungfrau desselben Calenders trägt spica und caduceus.

Hitze ist das Schlagwort, das alle byzantinischen Cyclen und auch unsere Miniatur illustriren. Darin haben wir eine der Hauptabweichungen von italischen Cyclen und zugleich einen schlagenden Beweis für die Ableitung der

---

[36]) Ἑρμηνεία p. 176, § 350; bei Schäfer p. 276, § 390.

[37]) Vgl. z. B. M. Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi, Nr. 22 ff.

byzantinischen Typen aus den römischen, wo schon im Calender vom Jahre 354 der August als nackte Gestalt aus einer Schale trinkt und den Fächer neben sich hat. Eustathius beschreibt sie als halbnackt dastehend und aus einem Gefässe trinkend; ebenso stellen sie die älteren Miniaturen dar, in denen die Figur in der Rechten die ῥιπίδα hält. Bei Betrachtung der Portalsculpturen an S. Marco fiel mir daher der August-Jüngling auf, der in leichter, umgürteter Tunica in einen Lehnstuhl gesunken, schlafend dargestellt ist, den Kopf mit der Linken auf die Lehne stützt und in der Rechten den Fächer hält. Ich hielt damals Sitzen und Schlafen für ein der byzantinischen Kunst fremdes Motiv. Keil hat aber bald darauf hingewiesen auf Manuel Philes, der sich nach dem Wortlaute des ersten Märzverses (ὁ γραφεὺς .... γράφει) ausdrücklich Bildwerken anschliesst und den August ebenfalls sitzend beschreibt:

> Ὁ δὲ φθίνων Αὔγουστος ἀλγῶν ἐν κλίνῃ
> ῥιπίζεται μὲν, ἀλλὰ πυρέττει πλέον,
> κἂν τῶν ὀπωρῶν εὐτρεπίζῃ τὸ ψύχος.

Dazu gesellt sich nun noch als drittes Beispiel unsere Miniatur, so dass wir im Allgemeinen werden zugeben müssen, dass die spätbyzantinische Kunst im Gegensatz zur mittelbyzantinischen, die den August stehend bildet, ihn ruhend auf einem Lager zeigt. Mehr scheint, abgesehen von dem hergebrachten Motiv der Entblössung und dem Attribute der ῥιπίδα für die Spätzeit nicht festgestanden zu haben: denn an S. Marco schläft der Jüngling im Lehnstuhl, bei Manuel Philes fächelt er sich und trinkt, in unserer Miniatur endlich liegt er als Greis träge da und wird von einer Frau bedient. Aus dieser noch nicht feststehenden Bildung des Typus würde sich auch erklären, wie der Künstler beim Suchen nach der besten Ausdrucksform der Ermattung auf den Einfall gerathen konnte, eine Geburtsscene zu copiren.

Als besonders bezeichnend für die byzantinischen Monatscyclen hat sich seinerzeit die Deutung des Februar als Kältemonat, die des März auf Krieg und diejenige des August als Zeit der Hitze ergeben. In diesen drei Merkmalen schliessen sich die trapezuntischen Miniaturen durchaus an die byzantinischen Cyclen. Ausserdem aber haben sie — ganz abgesehen von der in allen Kunstkreisen gleichen Auffassung des Septembers als Wein-, des Octobers als Acker-, des Juni und Juli als Monate der Saatenernte — mit den ausgesprochen byzantinischen Cyclen noch die Schlagworte Weide für April und Blumen für Mai gemein, so dass wir bei Uebereinstimmung von nicht weniger als neun Schlagworten wohl berechtigt sind, den trapezuntischen Cyclus für ein Product byzantinischen Geistes zu erklären, um so mehr als von den übrig bleibenden drei Schlagworten dasjenige des Octobers ebenfalls byzantinisch ist.

Dieses Schlagwort »Hasenjagd« springt in der oben aufgeführten Reihe von Monatscyclen merkwürdig hin und her. Der Calender vom Jahr 354 legt es dem October bei, Eustathios, Theodoros Prodromos, der Anonymus der Vaticana und der Verfasser des Romans »Belthandros und Rhodamne« dem

Januar, die Octateuchgruppe dem December. Dagegen fehlt es in der Miniatur der Marciana, dem Gelatinus, dem Anonymus Parisinus und den Portalsculpturen von S. Marco ganz und tritt dann merkwürdigerweise wieder als October-Schlagwort wie im Jahre 354 um 1000 Jahre später bei Manuel Philes und in dem Cyclus von 1346 hervor. Wenn irgend etwas, so vermag uns diese Thatsache und die Wahrnehmung, dass auch in den Zeichen des Zodiacus Uebereinstimmung mit den Typen vom Jahre 354 nicht selten ist, das Wesen des Byzantismus, sein Festhalten an dem einmal Geschaffenen vor Augen zu führen.

Die beiden übrig bleibenden Schlagworte »Baumcultur« und »Umfüllung des Weines« weisen auf Beeinflussung von Seiten der abendländischen Kunst hin, ebenso der Zusatz »Schmausen« zu dem Schlagworte des Februar. Der trapezuntische Miniator allerdings überträgt sie, seinen Landesgebräuchen folgend, auf andere Monate. Ein analoges Vorgehen können wir bei dem Sculptor von S. Marco, Manuel Philes und in älterer Zeit bei Einführung des Schlagwortes »Schweineschlachten« beobachten.

Weiter als die Betrachtung der Schlagworte führt uns in der Beurtheilung des Verhältnisses des trapezuntischen Cyclus zu den abendländischen und der Individualität des Miniators die zusammenfassende Vergleichung der Bildtypen. Die rein byzantinischen Typen des Hasenjägers und Pflügers, des Greises am Feuer, des Hirten und Juli-Schnitters zeigen eine unverkennbare Uebereinstimmung mit den Modellen, deren poetische Beschreibung uns Eustathius gibt. Es kann dies nicht weiter befremden, da, abgesehen vom Calender vom Jahr 354, Eustathius und der trapezuntische Miniator allein mit behaglicher Breite darstellen, während alle übrigen Cyclen die Typen verkürzt wiedergeben.

Sehen wir von diesen fünf Typen ab, so bleiben sieben Monatsbilder übrig, die eine ungemein interessante Abwechslung des abendländischen Einflusses und — was manchem eingefleischten Verächter jeder byzantinischen Kunstäusserung unglaublich erscheinen wird — selbständigen Variationen von Seiten des Miniators hervortreten lassen.

Der italienische Einfluss zunächst ist das Moment, welches uns zwingt eine Unterscheidung zwischen den Monatscyclen vor und nach ca. 1204, der Einnahme Constantinopels durch die Lateiner zu machen. Vor ca. 1204, in den mittelbyzantinischen Cyclen, tritt als allgemeines Symptom einer Einwirkung der Beziehungen zum Abendlande lediglich der Eintritt des Schlagwortes »Schweineschlachten« hervor, dessen Typus noch völlig vom italischen abweicht. Nur Theodoros Prodromos könnte als ausgedehnter beeinflusst gelten, liessen sich nicht sämmtliche Bezüge zu den jüngeren Cyclen, bis auf das Oeffnen der Weinkrüge und das Schmausen, das übrigens in Italien im Gefolge des Schlagwortes »Schweineschlachten« ist, als Auflösung des dargestellten Momentes in eine naheliegende Folge von Handlungen erklären. Von localem oder rein persönlichem Einfluss Italiens zeugt der Schmausende im Januarbilde des Gelatinus. In diesem speciellen Falle haben wir eine Analogie für die Art, wie der byzantinische Einfluss sich in Deutschland geltend macht (vgl. Ikonographie der Taufe Christi, p. 71).

In den Cyclen nach 1204, den spätbyzantinischen, fangen die italienischen Züge an, häufiger zu werden. Die Sculpturen über dem Hauptportale von S. Marco zeigen den einen Baumstamm tragenden Mann im Januar, den in's Horn Blasenden zu Füssen des März-Kriegers und vor Allem nicht nur das Schlagwort, sondern auch den Typus des Schweineschlachtens tale quale nach italischen Vorbildern copirt. Manuel Philes lehnt sich offenbar in dem Bezuge des Decembers auf die Weincultur, des Januars auf das Schweineschlachten und des Februars auf das Schmausen an das Abendland. In dem Cyclus von der Akropolis tritt diese Anlehnung deutlich im October- und Decemberbilde hervor. Am weitesten geht aber darin unser Typicon. An Schlagwörtern hat noch Byzanz die überwiegende Zahl geliefert, was aber die Typen anbelangt, so tritt das Abendland gleichberechtigt neben Byzanz. Im September sehen wir nicht mehr den Mann mit der Weinbutte am Rücken, sondern die italische Gruppe des traubenpflückenden Winzers. Im December wird das italische Schlagwort Baumcultur durch den italischen Typus des Landmannes wiedergegeben, der die Schösslinge abschneidet. Der Januar wird rein italisch gebildet, er füllt den Wein um, wie bei Manuel Philes. Zu dem byzantinischen Schlagwort und Typus Kälte und Greis am Feuer tritt der abendländische Schmaus, auf den schon der Gelatinus, Theodoros und Manuel anspielen. Im Märzbilde ist zwar das byzantinische Schlagwort Krieg beibehalten aber der noch bei Theodoros, Manuel und an S. Marco stehende Krieger in einen fränkischen Ritter verwandelt, der auszieht, wie der Mai in Italien.

Aus der den beiden Gruppen der spät- und mittelbyzantinischen Cyclen vorausgehenden altbyzantinischen Periode sind uns zwei auf den äussersten Grenzen derselben stehende Vertreter erhalten: der in der Zeit des Ueberganges von der Antike zum Christenthum entstandene Calender vom Jahre 354, welcher den Ausgangspunkt der ganzen Reihe bildet und der schon im Katalog unter Nr. 2 angeführte Cyclus. Derselbe ist mir leider erst nach der ersten Correctur dieses Aufsatzes bei meiner Rückkehr aus dem Oriente bekannt geworden. Ich konnte ihn daher nicht mehr im Zusammenhange berücksichtigen und muss mich damit begnügen, ihn hier kurz zu besprechen.

A. Riegl [38]) hat aufmerksam gemacht auf die von de Nolhac [39]) beschriebene Ptolemaioshandschrift Vat. gr. 1291, welche auf Fol. 9 den Helios auf der Quadriga, umgeben von drei concentrischen Kreisen zeigt, in denen man die zwölf Stunden, die zwölf Monate und die zwölf Zeichen des Zodiacus sieht. Herr Desrousseaux, der dieser Handschrift eine Specialarbeit (in den Mélanges d'archéologie) zu widmen gedenkt, datirt sie nach einer Fol. 17 stehenden Kaiserliste mit Sicherheit in das Jahr 814 [40]). Herr Dr. Riegl hatte die Güte, mir die von ihm p. 70 der Mitth. d. Inst. erwähnte kurze Beschreibung der Monatsbilder zur Verfügung zu stellen. Ich entnehme derselben,

---

38) In den Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung, Bd. X. (1889), p. 70.

39) Revue archéologique 1887, p. 233.

40) Vgl. Bibliothèque de l'école des hautes études, Sér. IV, fasc. 74 (1887), p. 169.

dass die Monate Februar und März sich charakteristisch den mittel- und spätbyzantinischen Typen anschliessen. Februar ist als ein Mann mit Kapuzenmantel frierend, März als Krieger dargestellt. Den für die byzantinische Kunst allgemein gültigen Typen nähern sich wieder der April, welcher wie im Jahre 1346 einen Kranz, hier an einem Stabe befestigt trägt, der Mai mit Blumen, der Juli mit Garbe und Sense (?), September mit einem Doppeleimer über den Schultern, wahrscheinlich mit Bezug auf die Weinernte. Auch der Typus des Vogelhändlers scheint vertreten, nur fällt er auf den November, statt wie sonst auf den October, der hier in ein Horn blasend erscheint. Der Juni hält wie der Juli des Kalenders vom Jahre 354 einen Korb mit Blumen oder Beeren. December und Januar sind eigenartig gebildet, das Schweineschlachten scheint zu fehlen. Aus Allem ersieht man, dass der Cyclus vom Jahre 814 zwar zumeist die Schlagworte und Typen der übrigen byzantinischen Monatscyclen hervortreten lässt, aber doch noch nicht den fest ausgeprägten Kanon der späteren Kunst zeigt. Es dürfte daher wohl von Interesse sein, ihn einer eingehenden Besprechung zu unterziehen.

Es erübrigt nun noch auf das Wesen des trapezuntischen Künstlers selbst einzugehen. Dass nicht Argyros Johannes, der Schreiber des Manuscriptes, dasselbe auch mit der Miniaturenreihe versehen hat, ist schon nach Analogie anderer Bilderhandschriften anzunehmen. Dadurch, dass der Miniator byzantinisch-fränkisch denkt, erweist er sich ganz als Kind seiner Zeit. Trapezunt, das Exil der tüchtigsten unter den byzantinischen Kaiserfamilien, führte die Tradition der Komnenen noch fort, als sich im Mutterlande selbst die vollständige Zersetzung durch die fränkischen Eroberer bereits vollzogen hatte. Was wir in Trapezunt von abendländischem Einflusse constatiren können, erklärt sich aus dem regen Handelsverkehre, der sich seit dem Verbote der dritten lateinischen Kirchensynode und später wegen der feindseligen Mamluken-Sultane Aegyptens von der syrischen Küste weg nach dem Kaukasus und dem Pontus Euxinos gezogen hatte [41]). Trapezunt wurde Hauptstation des indischen Welthandels, die Genuesen ausschliesslich waren es, deren Waaren in den trapezuntischen Magazinen lagerten. Beweis dafür ist ihr unglücklicher Strike vom Jahre 1306. Durch die Genuesen werden auch oberitalische Kunstvorstellungen nach dem fernen Gestade von Kolchis gedrungen sein, deren Hervortreten in unserem Falle bezeichnend ist, weil wir (Ergh. p. 89) gesehen haben, dass gerade Oberitalien der Ausgangspunkt für die Darstellung der Monate in Italien gewesen ist und dieser Cyclus in der Lombardei zu den populärsten Requisiten der mittelalterlichen Kunst gezählt haben muss.

Was uns den Miniator auch als Individuum naherückt, das ist das Hervortreten einiger selbständigen Züge in seinen Compositionen. Das Emporheben des Osterbrotes im Bilde des April, die sehr geschickte Andeutung der Blumenfülle des Mai und der Kräutermann im Juni sind wohl sein Eigenthum:

---

[41]) Hullemann, Geschichte des byzantinisch. Handels, p. 10; bei Fallmerayer, Geschichte des Kaiserthums Trapezunt, p. 161.

bescheidene Versuche einer Verwerthung eigener Gedanken. Dass er deren nicht im Ueberfluss hatte, beweist die Uebertragung des Juli-Typus auf den December und die witzige Verwendung des Geburtstypus für den August, wobei die feine Empfindung dem Jüngling, wie wir ihn in S. Marco fanden, einen Greis zu substituiren nicht übersehen werden darf. Von romantischem Geiste zeugt das prächtige Märzbild. Die Compositionen sind einfach und natürlich, ohne Steifheit und Ueberfüllung. Die Farben etwas bunt nach dem Geschmacke der Zeit. Vergleichen wir diese Bilderreihe mit den Durchschnittsleistungen mittelmässiger Giotto-Schüler des 14. Jahrhunderts, so erscheinen die kolchischen Monatsbilder lebensfrischer. Mögen sie dazu beitragen, dass man in Zukunft nicht so ganz abfällig bei Seite blickt, wenn die Rede auf byzantinische Kunstwerke, vor Allem solcher der Spätzeit kommt, die nach der heute allgemein herrschenden Ansicht nur noch langgezogene Heiligenfiguren von mumienhafter Starrheit hervorgebracht haben soll.

Die Sixtinische Decke Michelangelo's.

Von Dr. H. Wölfflin.

Wo hat Michelangelo mit der Malerei begonnen? Wie ist er fortgeschritten? Wo hat er aufgehört? — Je überwältigender das Staunen ist, womit die Sixtinische Decke immer von Neuem die Seele des Beschauers erfüllt, desto dringender wird das Verlangen, sich mit diesem einzigen Werke historisch auseinanderzusetzen, durch den Einblick in den Gang der Entstehung das Ungeheure sich fassbarer zu machen.

Wer nun mit den eben aufgeworfenen Fragen an die modernen Biographien Michelangelo's sich wendet, findet dort folgende Antwort: Der Künstler habe angefangen an der Thürseite (gegenüber dem Altar [1]) und zwar mit dem Bilde im Scheitel der Wölbung, der »Trunkenheit Noah's«. Er habe dann die weiteren Mittelbilder in der Längsaxe der Capelle nach einander gemalt. Darauf wären gefolgt die Sklaven mit den Medaillons und weiterhin die Propheten und Sibyllen, wobei unentschieden bleibt, ob Michelangelo den Weg von vorn nach hinten oder von hinten nach vorn eingeschlagen habe. — So stellt Anton Springer die Sache dar und in wesentlich gleicher Weise auch Hermann Grimm. Beide stützen sich auf litterarische Quellen. Ein Brief Michelangelo's an Fatuzzi (Milanesi CCCLXXXIII), eine Stelle in Albertini's Mirabilia Urbis und die Aussage Condivi's kamen als Hauptsache in Betracht. Leider sind nun aber diese Documente nicht ganz befriedigender Natur: weder sind sie völlig eindeutig, noch stimmen sie unter sich durchaus überein. Es lag somit nahe, auf einem anderen Wege eine Antwort zu suchen, dem unmittelbar gegebenen: das Werk selbst nämlich zu befragen. Indem ich diesen Weg einschlug und meine Untersuchung auf Anschauung gründete, kam ich zu wesentlich neuen Resultaten, und ich glaube, es fehle ihnen nicht die überzeugende Kraft.

Dass an der Thürseite mit den Mittelgemälden der Anfang gemacht wurde, wird Niemand bestreiten können; dagegen erscheint es mir ganz unmöglich, dass Michelangelo nach den letzten Mittelbildern erst an die Sklaven und an

---

[1]) Bekanntlich treten die Fremden jetzt durch eine kleine Thür neben dem Altar in die Capelle ein.

die Propheten geschritten sei. Um es kurz zu sagen: der Stil der Anfangsbilder ist vollkommen identisch mit dem Stil der sie begleitenden unteren Figuren, und der Stil der Schlussbilder, der Stil in der »Schöpfung von Sonne und Mond«, der »Scheidung von Licht und Finsterniss« findet sich ganz gleich wieder im Jeremias und der Lybica, die ihnen beigeordnet sind. Zwischen Anfang und Ende aber liegt eine sehr bedeutende Entwickelung, vergleichbar derjenigen, die Raphael in den Stanzengemälden durchmachte, und wohl würdig, die Aufmerksamkeit einmal in Anspruch zu nehmen.

Die Mittelbilder. — Von jeher hat man beobachtet, dass die Figuren in den drei Anfangsbildern kleiner sind als in den folgenden. Offenbar überzeugte sich Michelangelo erst allmählich, dass die weite Entfernung vom Auge einen grösseren Massstab nothwendig mache. Aber mehr: auch nachher noch bemerkt man ein beständiges Grösserwerden der Figuren. Man vergleiche nur die Figur Gott Vaters, der Sonne und Mond schafft, mit dem Gott Vater bei der Belebung Adams.

Dieses Wachsen des Massstabs hängt zusammen mit einem neuen Raumgefühl. Die ersten Compositionen geben immer noch ein gut Stück Luft zu den Figuren, namentlich über den Köpfen; in den späteren ist der Raum ganz gefüllt, die Colossalgestalten sollen an den Rahmen des Bildes anstossen, oben und seitlich, wie es im Interesse eines massigen Eindrucks gefordert ist. Die Schöpfung der Himmelslichter sei in dieser Beziehung als Muster des späteren Stils empfohlen [2].

Dass im Technischen ein bedeutender Unterschied zwischen Anfangs- und Endbildern besteht, kann um so weniger befremden, da Michelangelo bekanntlich der Frescomanier noch gänzlich unkundig war, als ihm die Aufgabe übertragen wurde. Von Bild zu Bild fast kann man die wachsende Freiheit beobachten. Aus dem mühsamen, harten Gestrichel des Anfangs, wie es am deutlichsten das »Opfer Noah's«, das dritte Bild der Reihe, erkennen lässt [3], kommt er zu einer grossen, flüchtigen und weichen Manier, die man füglich als malerischen Stil im Gegensatz zu einem mehr zeichnerischen ansprechen kann. Um die grossartige Sicherheit zu erkennen, wie er sie endlich errang, möge man in den letzten Bildern die eingeritzten Linien der Vorzeichnung aufsuchen. Der Künstler begnügt sich mit immer wenigern und geht schliesslich in der Ausführung mit dem Pinsel erst noch seine eigenen Wege. Ein ganz deutliches Beispiel der Art bietet der rechte Arm Gott Vaters bei der »Scheidung von Licht und Finsterniss«.

Wer den Fortgang vom Zeichnerischen zum Malerischen im Einzelnen

---

[2]) Man muss sich hier und im Folgenden nicht irre machen lassen durch ungenaue Abbildungen. Die Zeichner und Stecher haben gewöhnlich die Sache etwas versüssen zu müssen gemeint. Bei der Schöpfung der Himmelslichter ist ausserdem die grosse Scheibe des Mondes regelmässig übersehen worden. Nicht nur die Raumfüllung wird dadurch eine andere, die ganze Bewegung Gott Vaters bekommt einen neuen Sinn.

[3]) Ich bin überzeugt, dass mit diesem Bilde der Anfang gemacht wurde, dann folgte wohl die Verspottung Noah's, und dann erst die Sündfluth.

verfolgen will, halte sich etwa an die Behandlung der Haare. Während Anfangs einzelne, fest begrenzte, starre Büschel gegeben sind, sucht Michelangelo später nur noch den Gesammteffect (der Licht- und Schattenmassen) mit flüchtigem Pinsel festzuhalten. Ein guter Beobachtungsstoff ist auch in der Gewandung geboten, wobei man nicht nur eine Entwickelung vom Harten ins Weiche und Runde, sondern auch ein Fortschreiten vom Vielen und Kleinen zu möglichst einfachen, zusammenfassenden Gewandmotiven bemerken wird. Eine Vorliebe für schwere hängende Stoffe geht damit Hand in Hand.

Ich will nicht behaupten, mit den angegebenen Merkmalen die ganze Veränderung der Manier bestimmt zu haben — es fehlt namentlich noch die coloristische Entwickelung —, doch werden sie immerhin in genügender Weise verständlich machen, um welche Stilunterschiede es sich in der Capelle überhaupt handelt.

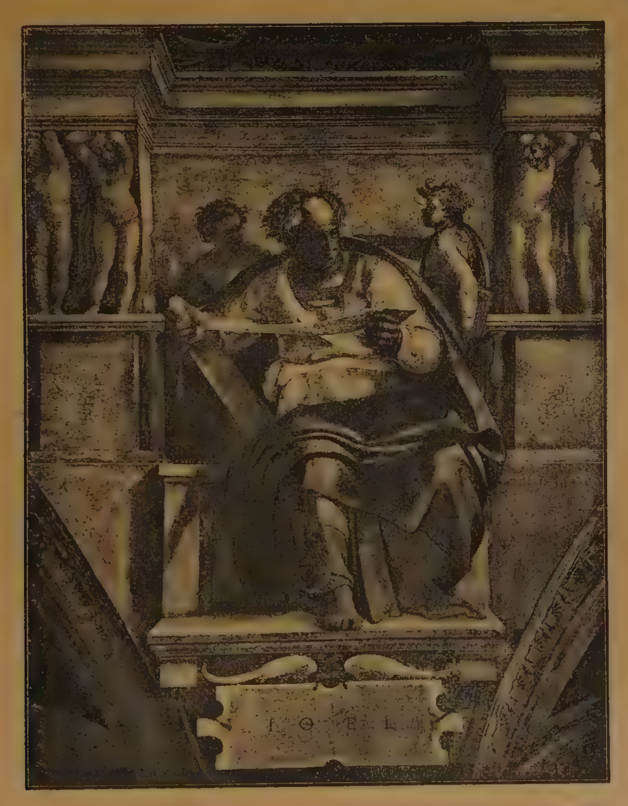
Die Sklaven. — Es scheint, wie gesagt, die allgemeine Auffassung zu sein, dass die Sklaven erst nach dem letzten Mittelbild zur Entstehung kamen; in welcher Folge sie entstanden seien, ob von vorn nach hinten oder von hinten nach vorn, darüber ist eine bestimmte Ansicht noch nicht ausgesprochen worden.

Dass die Sklavenpaare an der Thürseite anderer Art sind als an der Altarseite, hat man wohl bemerkt. Dort sind die zwei zusammengehörigen Leiber fast symmetrisch gestellt, während sie hier in lebhaften Contrast gesetzt sind; es ist ein äusserst anziehendes Schauspiel, wie diese Gestalten aus der symmetrischen Gebundenheit sich mehr und mehr losmachen, wie ein Glied nach dem andern und schliesslich die ganze Function und Bewegungsrichtung der Körper in Gegensatz gebracht wird. Während die Sklaven über dem Propheten Joel gleichmässig mit einer Hand sich aufstützen, mit der andern den Eichenkranz halten, gleichmässig ein Bein vorstrecken, das andere zurückgezogen haben, ist von irgend welcher Entsprechung bei den Jeremias-Sklaven keine Rede mehr: einem schwerbelasteten und mühsam operirenden Jüngling einerseits ist ein leicht und frei dasitzender auf der andern Seite zugesellt, und während die Paare am Anfang ruhig ihren Platz einnehmen und an ihre (allerdings schwer zu bestimmende) Aufgabe zu denken scheinen, bemächtigt sich der spätern fast allgemein ein ungestümer Bewegungsdrang, der sich rücksichtslos Luft macht. Trotzdem lässt Springer die Frage offen, wo Michelangelo angefangen, und hält es ebensogut für möglich, dass er vom gebundenen Stil zum ungebundenen fortgegangen, wie dass er, »der Stellung dieser Figuren an der Decke später schärfer bewusst, sie mit der architektonischen Umgebung enger verband.« Hat nun diese letztere Möglichkeit, dass dem Michelangelo das Gewissen allmählich geschlagen habe, von vornherein wenig Wahrscheinliches [4]), so muss sie ganz ausgeschlossen bleiben, wenn man die weiteren Formveränderungen in Betracht zieht: die Sklaven fallen im Stil vollständig mit den zugehörigen Mittelbildern zusammen. Zunächst liegt die

---

[4]) Vgl. W. Hencke's Sixtina-Aufsätze in den Jahrbüchern der k. preussischen Kunstsammlungen VII (1886).

gleiche Entwickelung ins Malerische vor. Entsprechend werden die Gestalten im Fortgang der Arbeit immer grösser: die grössten umgeben das Schlussbild die »Scheidung von Licht und Finsterniss«. Man sehe, wie der Zwischenraum zwischen den Scheiteln der gegenüberliegenden Paare zusammengeschwunden ist. Die Medaillons sind ebenso gewachsen und zwar auf Kosten der (kleinen) Mittelbilder. Fortan gibt es denn auch gar keine tektonischen Schranken mehr für die übermächtig anschwellenden und rücksichtslos aus-



greifenden Recken; nicht nur überschneiden die Beine und flatternden Gewänder jetzt mehrmals die Medaillons, sondern es findet auch ein starkes Uebergreifen in den Raum der eigentlichen Deckengemälde statt (vgl. z. B. den Sklaven neben dem Pflanzen-schaffenden Gott Vater), was nur bei gleichzeitiger Entstehung möglich war.

Die Propheten und Sibyllen. — Hier wieder ganz dasselbe Phänomen. Der Stil wird allmählich grösser und malerischer, die Figuren wachsen und es kommt wohl auch vor, wie bei der Lybica, dass Prophetin und Sklaven darüber als ein Ganzes gedacht und zusammencomponirt werden. Es sei gestattet, hier einmal eine vergleichende Analyse auszuführen, und zwar an der ersten und der letzten Figur der rechten Seite, an den Propheten Joel und Jeremias (vgl. die Abbildungen).

Was zunächst auffallen muss, ist der bedeutende Unterschied in der Grösse. Um Raum zu schaffen, scheute Michelangelo sich nicht, das architektonische Gefüge, d. h. die Bank mit ihren Seitenwänden in den Proportionen plötzlich (von der Mitte an) anders zu bilden. Man bemerke den verschiedenen Ansatz der Fussplatte, die beim Joel noch ein gut Stück höher als die unteren Winkel der Dreieckfelder (Gewölbekappen) rechts und links zu liegen kommt, beim Jeremias dagegen beträchtlich hinabgesunken ist (links!).



Entsprechend ist auch der Sitz etwas verbreitert worden, auf Kosten der Breite der (grossen) Mittelbilder.

Trotz dieser Raumerweiterung scheinen die Figuren nun doch beengter an ihrem Platz als früher. Das neue Raumgefühl, das auf massige Füllung ausgeht, macht sich geltend. Jeremias hat das Haupt gesenkt, trotzdem berührt er (ebenso wie die begleitenden Kinderfiguren) beinahe den oberen Rand; würde er aufrecht sitzen, so wäre eine Ueberschneidung des Rahmens (der Gebälklinien) unvermeidlich. Beim Joel ist über und zwischen den Köpfen noch sehr viel lichter Raum. Auch der Sitzplatz ist hier nicht ganz ausgefüllt und die ganze Gestalt des Thrones, vor Allem die beiden Pfosten unten und die zwei Baluster höher oben, kommen deutlich zur Erscheinung. Beim Jeremias fluthet die gewaltige Masse gleichsam über,

der eine Baluster ist verdeckt und das linke Knie reicht bis an den Rand des Dreieckfeldes.

Für die Haarbehandlung im alten Stil ist der Joel ein charakteristisches Beispiel. Man sieht hier deutlich die einzeln-gezeichneten Büschel, spitz zulaufend, in festen Contouren angegeben, genau so wie man sie etwa bei der »Trunkenheit Noah's« hat beobachten können. Auch das gelockte Haar des einen Knaben ist in dieser Manier behandelt, mehr zeichnerisch als malerisch. Dagegen lässt Jeremias hier eben den flüchtigen Pinselstrich wiederkennen, auf den ich bei den letzten Deckenbildern hinwies.

Und so ist auch das Spröde und Scharfrandige der Gewandung vor einem malerisch-massigen Geschmack gewichen. Man besehe sich den Wurf des Mantels, der über den Knieen Joel's liegt: Die drei dünnen, gleichmässig laufenden Falten über dem rechten Schenkel und die eckige Brechung links; wie hart erscheint das Aufstossen der grossen Steilfalte am Boden und wie starr wirkt der Saum des Mantels, der fast ohne Unterbrechung schräg vor den Unterschenkeln hinabläuft. Der spätere Geschmack duldet eine solch trockene Abschlusslinie nicht mehr [5]; er sucht das Bauschige und Vollmassige. Was damit gemeint ist, ersieht man am Gewande des Jeremias. Lauter weiche, wulstige Motive, breite Falten und grosse, runde Augen; das Ganze so vereinfacht, dass nun wahrhaft der Eindruck der Grösse resultirt. Abgesehen von der Faltenbehandlung findet sich beim Joel noch allerlei Detail von zweifelhaftem Werth [6]. Der fünffach aufgewickelte Gürtel über der rechten Hüfte, das Band über der Brust, die Vernestelung des Rockes vorn, das sind Nebensächlichkeiten, auf die der Jeremias völlig verzichtet, da sie doch kein malerisches Interesse haben. Wo dieses in Frage kommt, da weiss er wohl auch Details zu verwenden, aber in ganz anderem Geiste: wie geschickt ist z. B. das Aermelende am Handgelenk behandelt.

Eine lehrreiche Vergleichung gestatten auch die erythräische und die lybische Sibylle, zumal ersieht man hier vortrefflich, wie ein gleiches Gewandmotiv (der Mantel mit umgeschlagenem Rand über dem Schenkel) nach dem Stil verschieden behandelt wird: wie einfach und still läuft die Linie bei der ersten Prophetin und wie ist Alles bewegt und malerisch wirkungsvoll gemacht bei der anderen [7]. Die Wendung der Figuren im Ganzen entspricht dem gleichen Stilunterschied. Der wachsenden Bravour in Verkürzungen ist nichts zu schwierig und so simple Dinge jedenfalls, wie das horizontal zum Beschauer orientirte und in ganzer Breite sichtbare Pult der Erythräa, wären später nicht mehr möglich [8].

---

[5]) Auch die Rolle, worin Joel liest, wäre in dieser dünnen Form später nicht mehr denkbar.

[6]) Um hiezu noch eine Kleinigkeit zu erwähnen: auch die Namenstafeln sind bei den spätern Figuren vereinfacht, indem die halbrunden Einschnitte oben und unten wegbleiben (zuerst bei der Persica und dem Daniel).

[7]) Auf die Haare der Lybica mache ich im Besondern aufmerksam. Sie haben ein Analogon in der berühmten Zeichnung der Uffizien, der sogen. Vittoria Colonna, die ich (auch aus anderen Gründen) in diese Zeit setzen möchte.

[8]) Zur Geschichte dieser Figuren gehört noch die Bemerkung, dass der

Die kleinen decorativen Füllfiguren liegen selbstverständlich im gleichen Entwickelungsstrom und können keine Ausnahme machen. Die steinfarbenen Kinderpaare zunächst, an den Seitenwänden der Prophetenthrone, wiederholen genau die Geschichte der Sklaven. Anfangs stehen die Buben und Mädchen artig neben einander, wie es ihnen als kleinen Karyatiden zukommt, dann werden sie unruhig, drehen sich und reiben sich an einander, bis es schliesslich zur bedenklichen Balgerei kommt. Und wenn sie doch auch später einmal auf einen Augenblick wieder stille werden (bei der Persica), so hat das seinen besonderen Grund: die Kinder haben ein Spielzeug gefunden, ein Kopftuch nämlich, in das sie sich nun einmummen. Im Uebrigen nehmen auch sie an dem allgemeinen Grösserwerden Theil und sehr merklich ist die flüchtigere Mache bei den Figuren der zweiten Hälfte. (Auch in den hier beigegebenen Abbildungen sichtbar.)

Die bronzefarbenen Jünglinge in den Dreiecken über den Gewölbekappen sind von Anfang an nur untergeordnet behandelt und machen schliesslich den Eindruck blosser Augenblicksimprovisationen [9]). Unerschöpflich ist hier die Phantasie des Künstlers in Erfindung immer capriciöserer Posen. Einmal leuchtet auch schon ein Motiv der Medicäergräber hier auf.

Bezüglich der Kinder, die ganz unten mit den Namenstafeln der Propheten und Sibyllen in Verbindung gebracht sind, will ich einzig darauf aufmerksam machen, dass Anfangs die gegenüberstehenden völlig gleich gebildet sind, bei den zwei letzten Paaren aber diese Symmetrie aufgehoben ist.

Die Eckbilder, die Lünetten und Gewölbekappen. — In den Eckzwickeln der Thürseite ist bekanntlich dargestellt Judith, die das Haupt des Holofernes der Dienerin übergibt, und David, der dem Goliath den Kopf abschlägt, an der Altarseite die Geschichte von Haman und die Aufrichtung der ehernen Schlange. Die beiden ersten Bilder gehören dem früheren Stil an, die beiden letzten dem späteren, wovon sich jeder leicht überzeugen wird. Der blosse Hinweis auf die Steigerung der Grössenverhältnisse und die massige Füllung des Raumes müsste schon genügen, ich will nicht alle Symptome nochmals durchsprechen [10]).

Es bleiben noch die Figuren in den Lünetten (Schildbogen) über den Fenstern und die Figuren der Gewölbekappen. Hier tönt uns plötzlich ein lautes »Halt!« entgegen. Die erwartete Stilentwickelung fehlt, alle diese Bilder sind ziemlich in der gleichen Art gemacht, offenbar rasch nach einander gemalt. Es ist die flüchtige Manier der spätesten Deckenbilder. Ohne Zweifel also war das eigentliche Gewölbe, d. h. die runden Theile der Decke fertig,

---

Zacharias (über der Eingangsthür) durchaus nicht die erste Figur ist. Der Anfang liegt (wie auch sonst) an den Langseiten. Erst nach der Mitte nahm Michelangelo diesen Theil in Angriff. Die Kinderfiguren des Thrones (von denen gleich die Rede sein wird) bestätigen dies. Vergl. auch Anm. 11.

[9]) Bezeichnend ist, dass die Schnüre aneinandergereihter Knospen später durch massigere Tücherschleifen ersetzt sind.

[10]) Der einfassende Rand ist bei den hinteren Bildern sehr schmal gebildet, offenbar um Raum zu gewinnen.

bevor Michelangelo diese unteren Partien in Behandlung nahm. Es war noch eine sehr beträchtliche Aufgabe, wovon man sich selten genügende Rechenschaft gibt. Zwei Lünettengemälde an der Altarseite wurden später durch das Jüngste Gericht verdrängt; Anfangs waren also 16 derartige halbrunde Felder mit je zwei Gruppen (oder Einzelfiguren) zu füllen und ausserdem die 8 Dreiecke in den Kappen des Gewölbes. — Ganz ohne Richtung, wie der Verlauf der Arbeit war, bleiben wir auch hier nicht. Die grössten Freiheiten nämlich kommen in den zwei hintersten Lünetten vor: das Weib neben der Inschrifttafel »Naason« hat sich vollständig umgedreht und tritt mit einem Fuss auf die Sitzbank, und der Mann in der entsprechenden Lünette auf der anderen Seite wagt es, dem Beschauer direct entgegenzusitzen, anstatt sich seitwärts zu wenden, wie die Räumlichkeit es verlangte. Das gleiche Sitzen zeigt eines der zwei hintersten Kappenbilder. Der Anfang ist also sicher nicht hier, sondern vorn zu suchen und ich möchte glauben, die Gruppen zwischen Joel und Erythräa seien zuerst in Angriff genommen worden [11]). Da aber diese Frage von geringerem Interesse ist, so will ich mich dabei nicht aufhalten, sondern nun zum Schluss die lang zurückgeschobene Betrachtung der litterarischen Aussagen noch vornehmen.

Da meine Absicht nicht auf eine billige Ueberraschung geht, so sei zum Voraus gesagt, dass die schriftlichen Documente das Vorgetragene bestätigen. Condivi wenigstens spricht sich mit aller wünschbaren Deutlichkeit in meinem Sinne aus. Man weiss, dass der ungeduldige Papst die Vollendung der Arbeit nicht abwarten wollte, sondern mitten drin einmal die Gerüste abbrechen liess, um das Werk zu sehen. Damals war die eine Hälfte der Decke fertig, d. h., wie Condivi ausdrücklich bemerkt, von der Thüre bis zur Mitte des Gewölbes (cioè dalla porta fin a mezzo la volta). Hermann Grimm nimmt hier bei dem sonst wohlunterrichteten Autor einen Irrthum an; das ist nun nicht mehr nöthig. — Was Albertini in seinem kleinen Büchlein, den Mirabilia Urbis (1510) meldet, ist ganz ohne Belang. Er bespricht erst die Wände der Capelle und sagt dann nur, der Schmuck des oberen, gewölbten Theiles (superioris partis testudineae) d. h. der Decke sei ein Werk des Michelangelo. Mehr aus den Worten herauslesen zu wollen, halte ich für unstatthaft. — Nun wird man mir aber eine bekannte Briefstelle bei Michelangelo selbst vorweisen, die durchaus gegen mich zu sprechen scheint, und muss man schliesslich seinen Augen auch mehr glauben als einer Ueberlieferung, wo ein Fehler des Gedächtnisses vorliegen kann, so ist es doch immerhin unangenehm, mit einer klaren Aussage des Künstlers selbst

[11]) Die Tafeln mit den Namen der Vorfahren Mariä sind rechts und links mit Voluten geschmückt, nicht aber allgemein, wie die gangbaren Abbildungen es wollen. Der vereinfachende Geist des spätern Stils liess diese Schnörkel weg, sie fehlen von der Mitte der Capelle an, ja einmal schon früher, bei den Namen: Jacob, Joseph, in der einen Lünette über der Thür. Ein deutlicher Fingerzeig für die Entstehungsfolge! Auch hier (wie bei den Propheten) malt Michelangelo erst an den Langwänden ein Stück vorwärts, wendet sich dann zurück zur Schmalseite des Eingangs und fährt dann erst wieder an den Langseiten fort.

in Widerspruch zu gerathen. Dieser Fall liegt aber hier gar nicht vor. In dem vielangezogenen Briefe an Fatuzzi meldet Michelangelo (Milanesi CCCLXXXIII), er habe nach Vollendung der »volta« (»la volta quasi finita«) Cartons gezeichnet für die Schmal- und Langseiten rings um die Capelle (»per le teste e faccie attorno di detta cappella di Sisto«), und zwar geschah dies 1511. Meiner Ansicht nach kann diese Aussage auf gar nichts anderes sich beziehen, als auf die Fresken der Lünetten und Gewölbekappen, und ich meine, man hat sehr mit Unrecht die Propheten und Sibyllen oder gar auch noch die Sklaven hier verstehen zu müssen geglaubt. Wie sollte »volta« die blossen Mittelbilder bezeichnen können? Es ist das Gewölbe, die runden Theile der Decke, die seit Herbst 1510 fast (quasi) fertig waren und gewiss lässt sich auf diese Weise allein eine verständliche Zeitberechnung anstellen. Unmöglich hätte Michelangelo im letzten Jahre — Allerheiligen 1512 fand die Enthüllung statt — das Fehlende noch liefern können. Vielmehr würden sich die Daten nun so stellen: Anfang der Arbeit im Mai 1508; der Zeitpunkt der Vollendung und Aufdeckung der ersten Hälfte unbestimmt (vielleicht Herbst 1509, vgl. Grimm, Leben Michelangelo's I⁵ 526; auch Milanesi datirt den Brief LXXXI auf 1509); Weiterführung der Arbeit bis zum Herbst 1510, wo das Gewölbe fast fertig gemalt ist (la volta quasi finita, Brief an Fatuzzi a. a. O.); jetzt, mit der Abreise des Papstes nach Bologna, folgt eine lange, vielmonatliche Unterbrechung, über die Michelangelo sich bitter beklagt; 1511 fing er zwar wieder an, Cartons zu zeichnen, aber die Gelder stockten noch immer, so dass wir nicht überrascht sein können, wenn er erst nach 1—1½ Jahren mit der »altra parte« [12]) (den Lünetten, Gewölbekappen und dem Rest der »volta«, wozu wohl die Eckbilder, die Geschichten von Haman und von der ehernen Schlange gehören) fertig geworden ist. Auf die erste Hälfte der »volta« kämen also etwa 1½ Jahre, auf die zweite Hälfte (bis 1510, wo sie noch nicht ganz vollendet war) 1 Jahr, und auf den Rest, wie gesagt, noch ungefähr 1—1½ Jahre; und ich meine, es sei das eine Berechnung, bei der man sich beruhigen kann, die jedenfalls mehr Wahrscheinliches für sich hat als die Annahme, für die blossen Mittelbilder habe Michelangelo 2½ Jahre gebraucht, und den zwei- bis dreimal grösseren Rest der Arbeit habe er dann in 1—1½ Jahren vollendet.

---

[12]) So drückt er sich aus in dem Brief an den Vater (Milanesi XXI) vom 7. Sept. 1510. Warum soll dies Wort nothwendig »andere Hälfte« bedeuten?

Varia.

Von **Wilhelm Schmidt.**

III.

Ich lasse hier einige Bemerkungen über die kaiserliche Gemäldesammlung in Wien folgen. Die Nummern sind die des dreibändigen Engert'schen Kataloges.

849—850. »Marcus Geraerds«, Ehepaar. Es ist hier Scheibler Recht zu geben, wenn er diese beiden, etwas leeren Bildnisse dem »Meister der weiblichen Halbfiguren« am nächsten stehen lässt.

973 siehe 1426.

994. »Qu. Massijs«, Lucretia. Ist in der That von dem »Meister des Todes Mariä« und zwar, glaube ich, so ausgesprochen, dass ich es bereits bei meinem ersten Besuche in Wien 1866 mir bemerkt habe. Den Herren Eisenmann und Scheibler ist desshalb nur zuzustimmen. Eisenmann hat es schon vor langen Jahren ausgesprochen, und ich glaube, das ist einer jener schlagenden Fälle, wo, wenn der richtige Meister einmal genannt ist, jeder Zweifel ohne Weiteres beseitigt ist. Wesshalb also Professor Justi zwischen Massys und dem Meister des Todes schwankt, wenn er sich auch »mehr zum letzteren neigt«, ist mir unverständlich.

1009. »Memlinc«. Meiner Ansicht nach bloss Copie nach Memlinc, wie auch Scheibler, Eisenmann und Crowe & Cavalcaselle annehmen, während Waagen, Bode und Justi sie als Originale betrachten.

1040. »Jan Mostaert«, männliches Bildniss. Wenn dieses Bild in der That von Mostaert herrührt, sind die andern ihm zugeschriebenen Bilder (»Waagen'scher« Mostaert) nicht von ihm und umgekehrt. Vom »Waagen'schen« Mostaert weicht doch die Malweise des Bildnisses zu sehr ab.

1049. »Niederländisch«, Maria mit dem Kind und der heiligen Anna. Feines Bild mit individuell empfundener Landschaft. Scheint mir vom »Waagenschen« Mostaert, dessgleichen die Nummern 1053 und 1092, welch letztere auch Scheibler dafür annimmt.

1094. »Patenier«, Ruhe auf der Flucht. Ist, glaube ich, sicher von H. de Bles (so auch Scheibler), ferner Nr. 1093, Marter der heiligen Katharina, im Katalog ebenfalls als Patenier bezeichnet, dem Scheibler diesmal zustimmt, während mir die gleiche Hand wie in 1094 unverkennbar scheint. Ein diesen

beiden Nummern nahe verwandtes, reizendes Bild des Bles, Ruhe auf der Flucht, sah ich kürzlich bei Dr. Schubart in Dresden.

1229—1230. »Jan Scorel«, Ehepaar. Sind, wie ich schon früher (Repertorium XI, 356) ausgesprochen, charakteristische Werke des Christoph Amberger, ebenso wie das ehedem in der Ambraser Sammlung befindliche Bildniss des Ulrich Sulczer, das bei Engerth Nr. 1433 richtig unter Amberger steht. (In der Lesung der Inschrift stimme ich mit Frimmel überein.) An ein Werk des Utrechter Meisters ist bei allen drei Werken nicht zu denken. Es ist mir nicht recht erklärlich, wie gerade der weiche Augsburger Maler mit dem schroffen Holländer verwechselt werden konnte. Scorel und Amberger!! Dass das schöne Madonnenbild der Augsburger Galerie Nr. 694 mir von Amberger herzurühren scheint, habe ich im Repertorium XI, 356 schon bemerkt. Auch Scheibler und Janitschek sind dieser Ansicht. Ich komme hier noch einmal darauf zurück, weil ich im genannten Aufsatze übersehen hatte, auch die andere, gleichfalls von Amberger herrührende, leider durch schmutzigen Firniss entstellte Madonna der Augsburger Galerie (Nr. 398) zu erwähnen. Beide Bilder hatte ich schon in der Allgemeinen Zeitung 1874, Nr. 316, als Amberger angesprochen, während Mündler sie »holbeinisch« gefunden hatte.

Neuerdings ist Scorel abermals begegnet, für einen Augsburger gehalten zu werden. (Dr. A. Schmid in der Allgemeinen Zeitung 1889, Nr. 325.) Ein goldnes Wappenschildchen am Geschirr des Maulthierkopfes, der sich rechts vom Kreuze auf dem Mittelbilde des Rehlingeraltars von 1517 in der Augsburger Galerie befindet, enthält nämlich die römischen Initialen APT, und Schmid bezog dieselben auf den Maler Ulrich Abt, der in den Augsburger Malerbüchern bereits 1486 einen Lehrling vorstellte und 1532 das Zeitliche segnete. Das scheint mir jedoch unstatthaft. Abt ist mindestens um 1460 geboren, kann aber wohl noch älter sein, da er bereits 1498 der »alte Ulrich Abt« genannt wird. Ein Mann aber, dessen ursprüngliche künstlerische Ausbildung spätestens um 1480 zu setzen ist, hat dieses Bild nicht gemalt. Aber auch die Söhne des alten Abt Jakob und Ulrich, die gleichfalls Maler waren, sind ausgeschlossen. Denn damals galt Italien als das gelobte Land, wohin die nordischen Kunstjünger zum Lernen zogen, gar von Augsburg aus, das Welschland so nahe lag. Die gewaltige Kunstblüte der italienischen Renaissance zog damals alle strebenden Gemüther in ihre Kreise. Wie sollte da in der Stadt am Lech ein vollständiger Niederländer entstehen? Auch ist es gar nicht glaublich, dass ein so origineller Maler, der den Holbein Vater und Hans Burgkmair nicht zu weichen braucht, der sie an scharfer Individualisirung und Charakteristik des Einzelnen sogar übertrifft, in Augsburg so unbekannt geblieben wäre. Das grösste Aufsehen hätte er in seiner so bedeutsamen und von allen Augsburger Traditionen so verschiedenen Kunstweise gemacht. Augsburg war keine kleine Winkelstadt, und es war im 16. Jahrhundert voll von der Sonne der Geschichte beschienen; ein solcher Maler verkommt da nicht im Staube der Vergessenheit, mindestens sein Name bleibt erhalten. Stetten kennt ihn nicht, der doch von dem wenig bedeutenden Giltlinger etwas wusste. Glaube man doch nicht, dass jeder Lippo Cruti,

Hans Lederer oder Jeremias van der Koe, den man in Urkunden findet, desshalb bereits der Maler hochbedeutender Werke ist!

Dieser Rehlingeraltar ist, wie bemerkt, ein durchaus niederländisches Kunstwerk. Janitschek hat im kürzlich erschienenen 29. Hefte der Geschichte der deutschen Kunst auf niederländische Eigenschaften hingewiesen — mit Recht, nur ist schade, dass er nicht weiter gegangen ist und betont hat, dass das Ganze von A bis Z mit niederländischem, speciell holländischem Geiste durchtränkt ist. Wo findet man in Augsburger Bildern dieser Zeit eine solche haarscharfe, metallene Modellirung, solche Farbenzusammenstellungen, solche Typen, solche Behandlung des Einzelnen, des Goldschmuckes, der steinernen Falten? Wo den Gesammtcharakter der »Erstarrung«, den Scheibler mit Recht in diesem und den dazu gehörigen Werken findet? Allein schon die Marterscene hinten im Mittelbilde des Universitätsaltares, die Malerei der Spukhöhle darin oder des Kalvarienberges auf der Beweinung Christi (Nr. 292, Pinakothek) würden den Niederländer verrathen. Das ist ein principieller, ein geistiger Unterschied, den man nicht mit einem Salto mortale überspringen kann. Die Augsburger Malerei trägt unter sich einen, wie es in der Natur der Sache liegt, verwandten Zug, der von dem unserer Bilder himmelweit abweicht, dem sich aber die Abt selbstverständlich nicht hätten entziehen können. Nicht das Geringste auf fraglichen Bildern ist augsburgisch. Auch Giltlinger, der ja lange unbekannt war, schliesst sich dem allgemeinen Zuge seiner Vaterstadt an. Und als seiner Zeit für den »Meister der Sammlung Hirscher« der Name des Memminger B. Strigel ermittelt wurde, hat Niemand gezweifelt und konnte Niemand zweifeln, denn auch Strigel passte sich in den allgemeinen schwäbischen Rahmen ein. Es sind verschiedene Individualitäten, aber alle haben einen Grundzug gemeinsam. Die Bilder der Abt stecken, wenn sie überhaupt Kunstwerke im eigentlichen Sinne geliefert haben, unter den nicht bestimmbaren Bildern der Augsburger Schule, wie sie sich in Augsburg, Nürnberg, Schleissheim und anderen Orten noch zahlreich finden. Würde irgend Jemand, wenn der Kreuzigungsaltar nicht für Augsburg gemalt worden wäre, ihn einem dortigen Künstler zuschreiben? Keinem Menschen fiel das ein! Ueber solche äusserliche Beziehungen sollte man denn doch den Geist eines Kunstwerkes nicht vergessen, und ich möchte in diesem Betracht bitten, die beherzigenswerthen Worte nachzulesen, die Lermolieff, Kunstkritische Studien über italienische Malerei, 1890, S. 32 und 38, spricht. Dass man jetzt, nachdem der Name Altdorfer nicht mehr haltbar erscheint, auf einen Augsburger Künstler verfällt, kommt eben bloss aus der Thatsache, dass das Werk für Augsburg gemalt ist. Aehnlich ist es ja mit dem Scorel'schen Altare in Obervellach gegangen: kurz vor der Wiederauffindung des Namens Scorel auf demselben hatte noch Ilg erklärt, die traditionelle Beziehung auf Scorel entbehre allen Grundes. Und ich bin überzeugt, noch heutzutage würde, wenn der Name nicht gefunden worden wäre, eine Zutheilung an den holländischen Künstler dem heftigsten Widerspruche begegnen. Weil es für Kärnten gemalt ist, hätte auch ein Kärntener oder doch angrenzender Künstler es gefertigt haben müssen. Auch der Rehlingeraltar ist kein Augsburger Kunstwerk. Nicht minder kann

ich Janitschek nicht Recht geben, wenn er in dem Universitätsaltare der Pinakothek und der kleinen Beweinung Christi (Nr. 292) daselbst immer noch Einflüsse von Altdorfer entdeckt. Die Anwendung von Schillerfarben brauchte der Maler durchaus nicht von Altdorfer zu lernen. Dieselbe ist nicht auf den Letzteren beschränkt. In der Pinakothek habe ich mir Schillerfarben notirt auf niederländischen und niederdeutschen, also Scorel näher stehenden Bildern: Nr. 65, 70 (B. Bruyn), 82 (Bruyn), 146 (Bles), 148 (Lucas van Leiden), 159 etc. Viel eher könnte man für die speciell Scorel'sche Behandlung des Schillernden das Dürer'sche Vorbild beiziehen. Ich habe schon im Repertorium XII, S. 42 bemerkt, wie sehr die Behandlung der Schillerfarben auf dem Obervellacher Bilde mit der auf den andern Gemälden des Künstlers übereinstimmt. Auch die Ausführung der landschaftlichen Einzelheiten stimmt nicht mehr mit der Altdorfer's überein, als sie der nordischen Kunst bei sorgfältiger Ausführung überhaupt eigenthümlich ist. Jedes Eindringen in die Einzelheiten zeigt die Verschiedenheit. Zwischen Altdorfer und Scorel ist in ihrer Weise kaum eine kleinere Differenz als zwischen Amberger und Scorel. Professor Justi's Ansicht, der für unsere Bilder immer noch an Altdorfer denkt, ist desshalb vollständig abzuweisen. Ich hatte ja eigentlich das Unheil mitverschuldet, indem ich die mit dem Augsburger Altare stimmenden Bilder, wozu auch der Christus am Kreuz mit Maria und Johannes ehemals bei Kränner-Müller, jetzt bei Herrn Hamminger in Regensburg, gehört, Ende der sechziger Jahre unter den Namen Altdorfer gebracht hatte. Keines dieser Bilder hatte diesen Namen geführt, auch bei dem Kränner-Müller'schen Bilde, das ich 1868 gesehen hatte, waren mir von Herrn Müller zweifelnd die Namen Dürer und Cranach angegeben worden; der Universitätsaltar und die Beweinung waren »unbekannt«. Zu meiner Entschuldigung möchte ich bemerken, dass ich damals noch sehr jung war und unter dem Einflusse des Autoritätsglaubens stand. Kein Kunsthistoriker, auch die namhaftesten nicht, hatte damals noch an der Richtigkeit der Zutheilung des Rehlingeraltares an Altdorfer gezweifelt. Ich nahm also gutgläubig denselben als für den Meister von Regensburg charakteristisch auf und brachte dann noch ein paar Bilder, die mir die gleiche Hand zu verrathen schienen, zusammen. Auch die Verklärung Christi, die 1869 auf der Ausstellung alter Gemälde zu München war (jetzt in Cassel), bezeichnete ich damals mit Bayersdorfer als Altdorfer. Es thut mir leid, dass alle diese Bilder seitdem unbeanstandet in geschichtlichen Werken und Katalogen als Altdorfer aufgeführt wurden. Erst die Aufstellung des Universitätsaltares in der Pinakothek veranlasste mich zu neuer Beschäftigung mit diesem Künstler, und ich kam zur Ueberzeugung, dass diese Zuschreibung eine gänzlich irrige sei (vgl. meinen Aufsatz vom 17. November 1887 der Kunstchronik). Seitdem ist die Sache wieder in Fluss. Allerdings glaube ich trotzdem immerhin das Verdienst zu haben, dass ich alle diese Bilder unter einen Hut brachte (auch das 1519 gemalte Porträt des Brixener Domherrn Gregor Angerer im Ferdinandeum konnte Semper mit Recht noch zufügen), und ich halte diese Zuschreibung für vollkommen richtig: unter verschiedene, wenn auch verwandte Hände kann ich die Tafeln nicht zertheilen. Dass sie von Scorel sind, ergab sich mir

durch die Vergleichung mit dem Obervellacher Altar, und ich habe die Gründe dafür im Repertorium XII, S. 42 mitgetheilt; ich bitte, diese daselbst nachzulesen, da ich sie hier nicht wiederholen kann.

Bestreiten muss ich auch, dass die drei Initialen APT, die sich auf dem bewussten Schildchen befinden, als Künstlernamen zu gelten haben. Zu jener Zeit (1517) pflegte man den Vornamen nicht wegzulassen. Ich wüsste nur Ein Beispiel des Gegentheiles, und dieses ist nicht sicher. Holbein der Vater hat sich nämlich einmal auf dem Bilde zu Eichstätt (vgl. Woltmann, Holbein und seine Zeit, II, S. 80) bloss HOLBAIN geschrieben. Jedoch muss hierbei noch beachtet werden, ob sich nicht auf einer der dazu gehörigen Tafeln, die zerschnitten und an verschiedene Orte zertrennt sind, ursprünglich ein H oder ein HANS befunden habe. Holbein liebt sonderbare Scherze in seinen Bezeichnungen; bei den beiden Prager Tafeln steht auf einer der Vorname, auf der andern der Nachname. Wenn nun an der Stelle, wo der Vorname sich befindet, etwas passirt oder wenn die ganze Tafel verloren gegangen wäre, nähme man an, dass das HOLBAIN der andern Tafel die ganze Bezeichnung sei. Also Vorsicht! Auch ist es ja schliesslich möglich, dass sich Holbein mit der Bezeichnung einen andern Scherz erlaubt hat. Bei der Madonna in Nürnberg schrieb er seinen Namen auf einen Zettel, der aus einem Gebetbuche hervorlugt, und zwar so, dass die Buchstaben verkehrt sind, und man nur das letzte S des Vornamens noch sieht, während die anderen Buchstaben als vom Buche verdeckt anzunehmen sind. Das HOLBAIN in Eichstätt ist nun auf die Rundung eines Weihwasserkessels geschrieben, und es ist möglich, dass der Maler die Buchstaben des Vornamens auf der nicht sichtbaren Seite des Gefässes gedacht wissen wollte. Ausserdem finden sich dem HOLBAIN anschliessend noch die Buchstaben LEO, ein C und ein nur theilweise sichtbarer Buchstabe. Woltmann vermuthete in diesem Leo den Bildhauer des Mittelschreines, der zu den Holbein'schen Gemälden gehörte. Ist dies richtig, so hat der Maler die Inschrift so gestaltet, dass von dem einen Verfertiger der Vorname, von dem andern der Nachname versteckt ist. Also selbst diesen Fall angenommen, darf eine Eigenheit eines humoristisch angelegten Malers nicht ohne Weiteres verallgemeinert werden. Dass die Initialen APT den Künstler des Werkes bezeichnet, widerspricht den damals geltenden epigraphischen Gewohnheiten. Herr Conservator E. von Huber, der mir in liebenswürdiger Weise Nachrichten über die Maler Abt (Apt) gegeben und mich auf das Eichstätter Bild aufmerksam gemacht hat, äusserte auch die Vermuthung, dass bei Fertigung des Staatsgemäldeinventars von 1822, wo das Gemälde als angeblich Albrecht Altorfer erscheint, schon damals die Schildbuchstaben, unter Ausserachtlassung des undeutlicheren T die Deutung von A in Altdorfer und P in pinxit veranlasst haben könnten. Das ist allerdings leicht möglich, denn zu jener Zeit hatte man von Inschriftenkunde keine Ahnung. Dass sich die deutschen Künstler um 1517 ebenso wenig in dieser Weise wie ohne Vornamen zeichneten, wusste man damals sicher nicht. So konnten die harmlosen Initialen schon einmal einen Künstlernamen hervorgebracht haben, obwohl sie durchaus nicht den Eindruck eines Künstlerzeichens machen. Sie sollen vielleicht

eine Devise oder dergleichen versinnlichen oder sind zur künstlerischen Ausfüllung des Raumes gebraucht, wie solche Zierbuchstaben ja massenhaft auf alten Bildern vorkommen, ohne irgend etwas zu bedeuten. Dieselben haben schon manches Unheil angerichtet; neuerdings theilt noch Max Lehrs (Wenzel von Olmütz, Dresden 1889, S. 39) einen hübschen Fall mit: man suchte nämlich aus den Buchstaben NOE, die auf einem Stiche Wenzel's, Verkündigung Mariä, auf einem Liliengefässe vorkommen, den Namen des Verfertigers zu errathen, und Passavant dachte sogar an den Franzosen Noel Garnier.

1434 und 1441, »Amberger« und »Asper«, männliche Bildnisse. Sind allerdings im Bruyn'schen Stile. Was Nr. 1441 anbelangt, so scheint es mir ein unwidersprechlicher Bruyn, schon 1873 hatte ich es mir ohne Weiteres als von Bruyn notirt. Bei Nr. 1434 hatte ich mir damals in den Katalog geschrieben: Ganz dem Bruyn ähnlich, wohl von ihm selbst. Die kleine Reserve, die darin liegt, möchte ich noch nicht fallen lassen. Denn es gibt anonyme kölnische Portäts der Bruyn'schen Zeit und Richtung, die ähnliche chinesenartige Augen besitzen, wie sie unser Gemälde zeigt. Doch spricht allerdings wieder die treffliche Behandlung für Bartholomäus selbst. Ich würde es also im Katalog so bezeichnen: Kölnischer Maler, wahrscheinlich Bartholomäus Bruyn.

1632. »Pencz«, Altar mit Kreuzigung Christi. Hier stimme ich ebenfalls mit Scheibler überein. Das Bild ist offenbar niederländisch und in der Manier der Claeissens gemalt.

1670. »Schäufelein«, männliches Bildniss. Scheibler meint, dass dieser Kopf eher von Hans Baldung stamme. Ich kann das nicht finden und zweifle nicht an der Richtigkeit der Katalogbenennung. Director Engerth hatte die Gefälligkeit, mir das bisher nicht aufgestellte Pendant dazu (Nr. 1671, weiblicher Kopf) zu zeigen, auch dies Bild trägt die charakteristischen Züge des Meisters von Nördlingen. Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch die schönen Bildchen in Schleissheim (Nr. 160 und 161) aus der Legende des heiligen Ulrich dem Schäufelein zurückgeben. Dieselben galten als »unbekannt«, bis ich in der Zeitschrift für bildende Kunst, 1867, S. 244, sie dem Schäufelein zuschrieb. Der Katalog von 1885 setzte jedoch dafür Seb. Daig. Daig ist aber ein viel zu roher Geselle, als dass er diese feinen Bildchen, die noch ziemlich früh zu fallen scheinen, verfertigt haben könnte. Ferner möchte ich die Nrn. 196 und 197, die Heiligen Martinus und Laurentius, im germanischen Museum, die dort als Hans von Kulmbach gelten, ebenfalls Schäufelein zusprechen.

1426. »Altdorfer«, Darstellungen aus der Apostelgeschichte. Diese Bezeichnung des Kataloges scheint mir unstatthaft. Ebenso unstatthaft scheint mir Scheibler's Vermuthung auf M. Grünewald. Auch Nr. 973, »Art des Lucas van Leiden«, Kreuzerhöhung, zieht Scheibler als Grünewald an, »wobei ihm mehrere Fachgenossen, wie Bayersdorfer, Wörmann und Andere beipflichten.« Scheibler hat gewiss Recht, in beiden Bildern die gleiche Hand zu erkennen, obwohl die Kreuzerhöhung derber gemalt ist, aber von Grünewald kann ich nichts wahrnehmen. Jedoch, wie gesagt, auch Altdorfer muss gestrichen werden. Dagegen befindet sich ein poetisch empfundes Bild von Altdorfer

als Mittelstück eines kleinen Altars in der Kirche des St. Johannisfriedhofes zu Nürnberg, es stellt Christus am Kreuze vor. Die Flügel sind von anderer der Dürer'schen Schule zugehöriger Hand gemalt. (Herr Dr. P. Rée hat mich auf das Bild aufmerksam gemacht). Auch das von mir in Meyer's Künstlerlexikon nach der vorhandenen Litteratur als Altdorfer aufgeführte Gemälde zu Aufhausen habe ich seitdem kennen gelernt; es liegt ihm die Zeichnung Dürer's von 1509 zu Basel zu Grunde. Die Ausführung ist sehr sorgfältig und von einem Nürnberger, dem W. Traut verwandten Künstler.

1471—1493. »L. Cranach«. Hier sind Scheibler's Ausführungen sehr belehrend, nur das kann ich nicht einsehen, dass die Beweinung Christi in der k. k. Akademie, Nr. 35, die Mündler für einen Dürer erklärt hatte, ein Jugendbild Cranach's sein soll. Vielmehr ist das Bild, das eine tiefe und wahre Empfindung verräth, vollkommen Dürerisch in jeder Beziehung, wenn wir es auch dem grossen Meister selbst nicht zuzuschreiben wagen. Jedenfalls ein vorzügliches Schulbild.

1709—1712. »B. Strigel«. Sind jetzt mit Recht so genannt. Dass das Bild Nr. 1440, »Johannes Aquila«, ein übermalter Strigel ist, habe ich schon früher bemerkt. Ich glaube jedoch noch das männliche Bildniss von 1521, Nr. 1483, das als »Cranach« gilt, dem Memminger Künstler zutheilen zu können. Die Bildnisse, Mann und Frau, in der Liechtensteingalerie (Nr. 712 und 714), die Porträts des Moriz Wöltzer von Eberstain und seiner Frau in der Akademie (577 und 578), die männlichen Brustbilder in Dresden (1901 und 1902), Gemälde, die ich sämmtlich kurz hintereinander gesehen habe, scheinen mir von derselben Hand herzurühren. An Schäufelein oder dessen Nähe kann ich dabei nicht denken, denn sie sind zum mindesten von einem durchaus schwäbischen Meister.

Hans Schwab aus Wertingen. Diesen Künstler, der als bairischer Hofmaler zu Landshut von 1494 bis 1526 nachgewiesen ist, habe ich bereits in der Allgemeinen Zeitung vom 27. Juli 1884 Nr. 207 wieder etwas zu Ehren zu bringen versucht. Ich habe damals als solchen aufgeführt die dem H. Burgkmair zugeschriebenen Bildnisse von Herzog Wilhelm IV. und seiner Gemalin Jacobäa (Nr. 223 und 224) in der Pinakothek, ferner das des Pfalzgrafen Johann, Administrators des Bisthums Regensburg (jetzt Nr. 297 der Pinakothek), dann das schöne, 1516 gemalte Bildniss des Herzogs Ludwig, Bruders von Wilhelm IV. im Nationalmuseum (trägt dort den Namen H. Ostendorfer), ferner die Brustbilder von Pfalzgraf Ernst, Bischof von Passau (von 1518), Pfalzgraf Friedrich dem Jüngern, Herzog Philipp von Baiern, Bischof von Brixen, Markgraf Bernhard von Baden in Schleissheim (Nrn. 115—118), weiter in der Ahnengalerie daselbst Georg Bischof von Speier (Nr. 79). Auch ein paar Porträts in der Treppenhalle des Nationalmuseums, die dort als Altdorfer gelten, gehören hierher. Später fand ich dann noch das Bildniss des Hans Fieger von Melans im Ferdinandeum zu Innsbruck (von 1526) und neuerdings im Rudolfinum zu Prag ein figurenreiches Bild, das einen noch nicht enträthselten Vorwurf behandelt; die Jahreszahl 1517, die links auf einem Notenhefte steht, bezeichnet die Entstehungszeit. Ein späterer Besitzer

schrieb darauf: HANS BROBST VON FREISING 1592. Es stimmt in allem mit den genannten Porträts.

Hans Burgkmair. Das k. Kupferstichkabinet erwarb kürzlich eine interessante Handzeichnung. Dieselbe stellt ein fabelhaftes, drachenartiges Thier mit schuppigem, geschwänztem Leibe, Krallenfüssen und sieben löwenartigen Köpfen vor, sie ist mit der Feder gezeichnet und gelbgrün und fleischfarbig colorirt. Oben links befindet sich eine Schrift, welche besagt: Als man zalt 1530 Jar im Jener ist ayn Sarbent aus der Turgkey gen Venedig gepracht mit aller formb vnd gestalt wie hye verzaichnet ist mit allen farben dermassen vnd ist furpas gefurt In Franckhreich dem khunig geschenckt worden Vnd diser Würmb ist der gröss vnd lenng Wie hye bezaichnet vnd ist geschätzt auff 6000 Ducaten. Diese Schrift habe ich mit denjenigen verglichen, die sich auf der Rückseite des Burgkmair'schen Bildnisses von Geiler in Schleissheim (vgl. meinen Aufsatz in der Allgemeinen Zeitung 1884, Nr. 207) und auf dem Porträt Schongauer's in der Pinakothek befinden. Es scheint mir keinem Zweifel zu unterliegen, dass die Handschrift die gleiche ist, und dass wir sonach ein Werk des Hans Burgkmair vor uns haben. Die kräftige Behandlung des Blattes würde auch an sich nicht widersprechen, wenngleich man zugestehen muss, dass bei derartigen Dingen der Schluss aus der »künstlerischen Handschrift« auf den Urheber ein immer gewagter bleiben wird.

Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts.

Von **Eduard Dobbert.**

Im Jahre 1871 veröffentlichte ich in von Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft eine, auch im Separatdruck [1]) erschienene Abhandlung über »die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst«. Seit jener Zeit ist wichtiges neues Material zu Tage getreten, auch habe ich zahlreiche Abendmahlsdarstellungen kennen gelernt, die mir damals noch fremd waren; besonders gilt dieses von Erzeugnissen der abendländischen Kunst des Mittelalters, welch letztere ich damals nur nebensächlich berücksichtigte, um den Unterschied zwischen byzantinischen und abendländischen Abendmahlsbildern festzustellen.

In gegenwärtiger Abhandlung unterziehe ich die auf das Abendmahl bezüglichen Darstellungen der altchristlichen Epoche einer näheren Prüfung. Darauf folgt eine erneute Untersuchung der Behandlung unseres Gegenstandes seitens der byzantinischen Kunst, eine Untersuchung, welche die von mir in jener früheren Arbeit gewonnenen Resultate im Wesentlichen bestätigt. Schliesslich bespreche ich die verschiedenen Arten, wie die abendländische Kunst des Mittelalters das Abendmahl Christi darzustellen pflegte.

Wenn auch hier und da Ausblicke in spätere Kunstepochen gethan werden, so habe ich doch im Wesentlichen das Ende des 14. Jahrhunderts als den Schlusstermin meiner Betrachtungen angesehen, da mit der Einbürgerung der individuellen Auffassung religiöser Gegenstände, wie dieselbe im 15. Jahrhundert stattfand, zwar der künstlerische Werth der einzelnen Werke und die Bedeutung derselben für die Beurtheilung ihrer Urheber zunimmt, ihre Verwendbarkeit für die Ikonographie aber, der diese Arbeit dient, naturgemäss schwindet.

Erstes Capitel.

Andeutungen des Abendmahles in der altchristlichen Kunst.

1. Der sinnbildliche Charakter der altchristlichen Kunst.

Neuerdings hat die vorherrschende Auffassung der altchristlichen Kunst als einer wesentlich sinnbildlichen Angriffe erfahren, mit denen eine Aus-

---

[1]) Bei E. A. Seemann in Leipzig.

einandersetzung am Platze sein dürfte, bevor an die Aufgabe geschritten wird, solche Bildwerke der ersten christlichen Jahrhunderte zu besprechen, welche sich auf die Eucharistie beziehen möchten.

In seinem 1886 erschienenen Buche »Der altchristliche Gräberschmuck« ist Hasenclever gegen die hergebrachte Deutungsweise der Katakomben-Malereien aufgetreten, indem er (S. 259, 260) als Ergebniss seiner Forschung den Satz hinstellt: »Der altchristliche Gräberschmuck ist wesentlich Ornamentik, nicht Symbolik; was aber von Symbolik darin sich findet, ist erst aus einer Combination der vorhandenen Figuren mit christlichen Ideen entstanden. Die Figuren haben diese Symbolik geschaffen, nicht aber hat die Absicht, Symbole darzustellen, die Figuren geschaffen.«

Dass die Katakomben-Malerei namentlich der frühesten Zeit zu einem grossen Theil einen decorativen Charakter hat, ist wohl gegenwärtig allgemein anerkannt. Ich habe hier Werke im Sinne, wie das wahrscheinlich aus dem Ende des 1. oder dem Anfange des 2. Jahrhunderts stammende Deckengemälde in der unteren Vorhalle der Katakombe von S. Gennaro dei Poveri in Neapel mit seinen Panthern, Steinböcken, Seepferdchen, Vögeln, Blumenvasen u. dgl. [2]); ferner Bilder, wie jene vier Landschaften mit Thierstaffage aus dem Anfange des 3. Jahrhunderts, welche an der Decke eines Cubiculum der Domitilla-Katakombe in Rom zwischen die Darstellungen des Quellwunders des Moses, Daniels in der Löwengrube, der Auferweckung des Lazarus und Davids mit der Schleuder eingeschoben sind [3]); endlich jene zahlreichen, ganz in der Weise antik-heidnischer decorativer Darstellungen verwendeten schwebenden Genien, fliegenden oder auf Zweigen sitzenden Vögel, Hirsche und Steinböcke, Delphine, Blumen- und Fruchtgewinde, Vasen u. s. w., welche immer wieder die Bilder specifisch christlichen Inhaltes einfassen. Nicht unwahrscheinlich dürfte es sein, dass auch Gemälde, wie diejenigen in der Prätextat-Katakombe [4]) und in der Katakombe des Pontianus [5]), in welchen in sittenbildlicher Weise die Beschäftigungen während der verschiedenen Jahreszeiten dargestellt sind, wesentlich decorativ gemeint sind oder doch nur, wie entsprechende heidnische Darstellungen desselben Gegenstandes, den allgemeinen Gedanken des Kreislaufes des menschlichen Lebens zum Ausdruck bringen, obgleich hier schon zugegeben werden muss, dass bei der Entstehung dieser Bilder vielleicht der Gedanke an die Auferstehung mitwirkte [6]).

Wie aber Hasenclever so weit gehen kann, dass er den Urhebern der Katakombenbilder die Absicht, Symbole darzustellen, gänzlich abspricht, ist mir nicht verständlich.

---

[2]) Abbildung bei Garrucci, Storia dell' arte cristiana, T. XC. — V. Schultze, Die Katakomben, 1882, S. 91, Fig. 21.

[3]) Häufig abgebildet, u. A. bei Garrucci, T. XXV. — Schultze, Katakomben, S. 104, Fig. 26.

[4]) Abb. bei Garrucci, T. XXXVII.

[5]) Abb. bei Garrucci, T. LXXXVIII. (Das Gemälde existirt nicht mehr.)

[6]) Vgl. Piper, Mythologie der christl. Kunst, II, S. 324.

Sein Gedankengang ist, möglichst mit seinen eigenen Worten wiedergegeben, der Hauptsache nach folgender: Das altchristliche Sepulcralwesen ist dem heidnisch römischen auf das allernächste verwandt und insbesondere ist »der altchristliche Gräberschmuck nur in der Wahl der Gegenstände — und nicht einmal aller — von dem gleichzeitigen römischen verschieden, im Uebrigen aber eine directe ins Christliche übersetzte Fortführung desselben«. »Ist der römische Gräberschmuck symbolisch, dann ist es auch der christliche, ist jener wesentlich Ornamentik, dann auch dieser.« Nun »ist aber der ganze Charakter des römischen Sepulcralwesens wie derjenige ihrer Religion und Philosophie und nicht minder der ihres Kunstsinnes und ihrer künstlerischen Thätigkeit dem Symbolischen nicht günstig.« In der römischen Kunst, welcher die Innerlichkeit fehlte, überwog die formale Seite. »Die neuere classische Archäologie hat sich für den wesentlich rein ornamentalen Charakter des antik-römischen Gräberschmuckes entschieden — daraus folgt der Schluss für die Bildwerke der ältesten christlichen Kunst in den Katakomben von selbst.«

Dieser Beweisführung kann aus folgenden Gründen nicht zugestimmt werden: Mag das christliche Sepulcralwesen sich noch so sehr an das heidnisch-römische angelehnt haben, mag die christliche Decorationsweise »formell und technisch« dieselbe sein, wie diejenige der heidnischen Zeitgenossen, was ja durchaus nicht bestritten wird, so nöthigt doch nichts zu der Annahme, dass die Christen, welche jenen Bilderschmuck schufen, denselben nun auch durchweg in einer der heidnischen entsprechenden Weise auffassten und verstanden wissen wollten. Im Gegentheile: es wäre erstaunlich, wenn von dem sinnbildlichen Charakter, welcher den frühesten christlichen Schriften so wie dem Alten Testamente innewohnt, nichts in die ältesten christlichen Kunstäusserungen gedrungen wäre [7]. Schliesst Hasenclever, wie wir oben sahen, aus dem Umstande, dass der Charakter der römischen Religion und gesammten Bildung dem Symbolischen ungünstig war, auf die (übrigens in dem von ihm angenommenen Umfange keineswegs erwiesene) Unsinnbildlichkeit des heidnisch-römischen Gräberschmuckes, so musste sich ihm doch mindestens die Wahrscheinlichkeit ergeben, dass die reiche Symbolik der christlichen Lehre nun auch ihrerseits sich irgend wie in der christlichen Kunst widerspiegeln werde. Wenn Hasenclever (S. 14) sagt, die Anfänge einer neuen Kunstentwickelung seien niemals Allegorik und Symbolik, so lässt er hier aus den Augen, was er überall sonst auf das stärkste betont, dass es sich bei der ältesten christlichen Kunst gar nicht um eine neue Kunstentwickelung im gewöhnlichen

[7]) Mit Recht sagt Heinrici (Zur Deutung der Bildwerke altchristlicher Grabstätten, in den Theol. Studien und Kritiken, 1882, S. 740): »Die Freude am Symbolischen eignet gleicherweise der altchristlichen Kunst und Litteratur«, und beruft sich dann auf die ausführlichen Erörterungen im fünften Buche der Stromata des Clemens von Alexandrien († um 220), welche zeigen, dass dieser Kirchenvater bei Hellenen, Barbaren und Christen dieselbe Tendenz auf Verhüllung der tieferen Einsicht und Erweckung der Aufmerksamkeit durch die Phantasie erkenne.

Sinne handelt, da ja die ganze Formensprache die althergebrachte ist und das Neue eben nur in dem Inhalt besteht, welcher in die alten Formen gegossen werden soll.

Dort nun, wo die einzelnen Bilder besprochen werden, muss Hasenclever natürlich in sehr vielen Fällen zugeben, dass dieselben nach Maassgabe der gleichzeitigen Litteratur von dem christlichen Beschauer in sinnbildlicher Weise verstanden werden konnten, zum Theil so verstanden werden mussten; warum sollten diese Bilder denn nun nicht auch aus dieser sinnbildlichen Anschauungsweise heraus geschaffen worden sein? Es geht doch wohl gegen alle Erfahrung in analogen Fällen, wenn Hasenclever annimmt, dass die einfachen Kunsthandwerker, welche den Bilderschmuck in den Katakomben ausführten, durchweg auch die geistigen Urheber desselben gewesen, dass dieselben, wie ihnen die Laune stand, ihre Gegenstände bald heidnischen Gräbern, bald der christlichen Lehre entnehmen durften, ohne dass die Bedeutung der Gegenstände viel in Frage gekommen wäre. Ist man oft darin zu weit gegangen, dass man in dem Bilderschmuck der Katakomben ein strenges, von einer kirchlichen Behörde angeordnetes Lehrsystem hat sehen wollen, so fällt das hier erörterte Buch in das entgegengesetzte Extrem, indem es, wenigstens in seinen allgemeinen Sätzen, den Zusammenhang zwischen den Bildern und der Kirchenlehre leugnet und den Katakomben-Malereien den lehrhaft-erbaulichen Zweck ganz abspricht, in seinen allgemeinen Sätzen, betone ich, denn bei Besprechung des Einzelnen wird uns so manches geboten, was nicht in Einklang zu bringen ist mit jenen weitgehenden Aeusserungen und mit den angeblichen Hauptergebnissen der Untersuchung. So gibt Hasenclever (S. 110) bereits gegenüber der berühmten Stelle im Pädagogus des Clemens von Alexandrien (lib. III, cap. 11), in welcher von den Gegenständen gehandelt wird, die auf den Siegelringen der Christen dargestellt sein dürfen, zu, dass die hier genannten Bilder — Taube, Fisch, Schiff, Leier, Anker —, die man auf heidnischen Ringen sah, dem Christen »diese oder jene Schriftstelle, diese oder jene Wahrheit seines Glaubens« ins Gedächtniss brachten, infolge dessen beliebt wurden, sich in den Gemeinden festsetzten und so zu christlichen Symbolen wurden, die man dann überall anbrachte. Damit ist der altchristlichen Kunst ein symbolischer Charakter zugestanden, und mithin der Gegensatz Hasenclever's zu der herrschenden Auffassung dieser Kunst gar nicht zu gross, denn dass die frühesten christlichen Bilder dem Vorrathe heidnischer Darstellungen entnommen wurden, ist auch früher nicht bestritten worden, die Auswahl derselben wird aber durch das neue specifisch christliche Bedürfniss eingegeben, und so entsteht der früheste christlich-symbolische Bilderkreis. Wenn demnach gegenüber diesen Entlehnungen aus der heidnischen Kunst dem oben beigebrachten Ausspruche Hasenclever's: das, was sich in der altchristlichen Kunst an Symbolen finde, sei aus einer Combination der vorhandenen Figuren mit christlichen Ideen entstanden, eine gewisse Berechtigung nicht versagt werden kann, so tritt der darauf folgende Satz: »Die Figuren haben diese Symbolik geschaffen, nicht aber hat die Absicht, Symbole darzustellen, die Figuren geschaffen,« in dem ihm vom Verfasser gegebenen Sinne,

dem selbständigen Charakter der altchristlichen Kunst, was das Stoffliche der Darstellungen betrifft, zu nahe. Das Wesen der christlichen Lehre, die Verfolgungen, unter denen das Christenthum erwuchs, das Geheimniss, mit welchem sich die gottesdienstlichen Versammlungen umgeben mussten, alles dies drängte die christliche Kunst zu einer sinnbildlichen Auffassungsweise, wie sie die gleichzeitige heidnische Kunst nicht kannte, hin; wenn nun aber trotzdem diese entschieden vorhandene »Absicht, Symbole darzustellen«, die betreffenden Figuren nicht schuf, so ist der Grund dafür dieser, dass die sehr einfachen Figuren, deren man bedurfte, bereits in der heidnischen Kunst sich vorfanden. In formaler Beziehung bietet die älteste christliche Kunst allerdings nichts Neues, neu aber ist eben jene Auswahl gewisser Typen aus dem reichen Bildervorrath des heidnischen Alterthums und die Zusammenstellung derselben zu einem christlichen Bilderkreise, der zunächst einen wesentlich symbolischen Charakter hat. So kann sich denn auch Hasenclever gegenüber zahlreichen Katakombenbildern der Wahrnehmung nicht verschliessen, dass sie wegen ihrer symbolischen Deutung so häufig dargestellt wurden, heisst es doch (S. 192): es lasse sich nicht leugnen, dass sich die Taube schon in den Katakomben zu einem wirklich christlichen Symbole ausgebildet habe; sodann wird (S. 197) das Bild des Lammes mit dem Gleichniss vom guten Hirten in Zusammenhang gebracht: »Wenn letzterer der Retter ist, so das Lamm von selbst der Gerettete, und in dieser Beziehung . . . ist ganz gewiss . . . zuerst eine symbolische Auffassung der Lammesgestalt erfolgt,« und auf S. 206 heisst es vom Anker, »dass wir hier unzweifelhaft ein uraltes Symbol der christlichen Hoffnung vor uns haben«.

Der Unterschied zwischen der herrschenden Auffassung vom Wesen der altchristlichen Kunst und derjenigen Hasenclever's besteht demnach darin, dass erstere die christliche Kunst von Anfang an neben rein decorativen Bildern auch solche Darstellungen geben lässt, welche ihren Grund in der christlichen Lehre haben, während Hasenclever eine früheste Periode der christlichen Kunst annimmt, in welcher ungebildete Kunsthandwerker nach eigenem Belieben die christlichen Begräbnissstätten ohne irgend welche Rücksichtnahme auf die christliche Bestimmung derselben mit rein decorativen Darstellungen ausstatteten, dass man sodann allmählich manche der hier zufällig zusammengekommenen Figuren mit specifisch christlichem Gehalt zu erfüllen begann und in der Folge diese Gattung von Bildern bevorzugte. So heisst es auf S. 196: »Mit der Gestalt von Schaf und Lamm ist es ähnlich ergangen wie mit derjenigen der Taube: aus einem ursprünglichen Ornamentstück ist durch die leichte naheliegende Verknüpfung mit biblischen Aussprüchen und Gedanken ein Symbol geworden, das als solches selbst wieder einen gewissen Gang durchgemacht hat.«

Lange vor Hasenclever ist der enge Zusammenhang der Bilder des guten Hirten mit jenen sittenbildlichen Darstellungen aus dem Hirtenleben nachgewiesen worden, an welchen die antike Kunst so reich ist. Gewiss hat die christliche Kunst diese Figur nicht »erst aus dem eigenen christlichen Gedankenkreise heraus geschaffen«, aber sie hat dieselbe doch wohl nicht anfangs nur in ornamentaler Absicht, sondern von Beginn an, wie die Taube,

das Lamm, das Schiff, den Anker, wegen der sinnbildlichen Deutung, zu welcher die Religionslehre den Anlass bot, also »aus dem eigenen christlichen Gedankenkreise heraus« an der Hand antiker Vorbilder dargestellt.

Schon früher hatte Victor Schultze, in seinem 1882 erschienenen Buche »Die Katakomben«, eine älteste rein decorative Epoche der christlichen Malerei angenommen, als deren auf uns gekommene Erzeugnisse er (S. 91, 92) nachstehende Denkmäler bezeichnet: das oben bereits erwähnte Deckengemälde in der unteren Vorhalle der Katakombe von S. Gennaro dei Poveri in Neapel; die Malereien in der Anfangsgalerie der Domitilla-Katakombe in Rom — Landschaftsbilder im Stile der in Pompeji erhaltenen, Weinstock mit erntenden Putten [8]) —; die Gewölbedecoration der sogen. Crypta quadrata in S. Pretestato zu Rom — stilisirte Pflanzen, Psychen und Eroten, die Getreide schneiden und einheimsen [9]). Den Beweis einer rein decorativen Epoche der altchristlichen Kunst hat Schultze nicht erbracht, denn von den hier aufgeführten drei Grabräumen weist nur der erste (in Neapel) thatsächlich eine ausschliesslich antik-decorative Ausstattung auf, während die Eingangshalle der Domitilla-Katakombe (aus dem Ende des 1. oder dem Anfange des 2. Jahrhunderts) nicht, wie Schultze behauptet, christlicher Figuren und Zeichen ermangelt, vielmehr das Bild des Daniel zwischen den Löwen, sowie die Ueberreste einer Darstellung Noah's in der Arche aufweist, und auch die Crypta quadrata (Cubiculum des Januarius) der Prätextatus-Katakombe (aus der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts), auch wenn man den daselbst befindlichen oben bereits erwähnten Bildern der Jahreszeiten einen tieferen specifisch christlichen Gedanken nicht beimisst, in dem, von Schultze freilich für eine spätere Zuthat gehaltenen, Bilde des guten Hirten und demjenigen des ins Meer gestürzten Jonas entschieden christliche Darstellungen enthält.

Wohl aber ist es wahrscheinlich, dass in frühester Zeit das ornamentale Element im Anschluss an antik-heidnische Werke im christlichen Gräberschmuck vorwog. Und nun kann ich mir den allmählichen Entwickelungsgang der christlichen Malerei allerdings mit Schultze folgendermaassen denken: Die dem Heidenthum entlehnte Decorationsweise der christlichen Grabstätten war nur ein provisorischer Nothbehelf. »Die Schöpfung einer eigenen christlichen Kunst war das von den christlichen Künstlern zu erstrebende Ziel.« »Der erste Schritt nach dieser Richtung hin war die Eintragung von Einzelfiguren christlichen Charakters in das übernommene Ganze, jedoch mit dem weiteren Ziele einer Vermehrung und Verstärkung dieses Einzelnen und der endlichen Gewinnung eines Complexes, den man schliesslich an die Stelle des Früheren setzen könnte.«

Diese Auffassung drückt nicht, wie diejenige Hasenclever's, die altchristliche Kunstübung zu einer völlig planlosen herab; sie erkennt derselben die Kraft eigener Initiative zu, welche mit der Erstarkung der christlichen Kirche allmählich wächst, bis schliesslich der christliche Bilderkreis, wenn auch in

---

[8]) Abb. bei Garrucci, T. XIX. — De Rossi, Bull. di arch. cr. 1865, p. 42.

[9]) Abb. bei Garrucci, T. XXXVII. — De Rossi, Bull. 1863, p. 3.

formaler Beziehung noch immer mit der gleichzeitigen heidnischen Kunst auf das nächste verwandt, als das Vorherrschende, die antike Ornamentik als das Nebensächliche dasteht.

Den ferneren Ausspruch Schultze's (S. 94), wonach »die Theologie nicht den geringsten Einfluss auf die damalige Kunst geübt« habe, kann ich freilich nicht unterschreiben. Gewiss war »die altchristliche cömeteriale Kunst eine Schöpfung des volksthümlichen christlichen Geistes«, gewiss war sie »aus der Gemeinde herausgewachsen«; dieser christliche Geist, diese Gemeinde können aber doch nicht als von der Theologie unbeeinflusst betrachtet werden. Auch der Zeus und die Athena Parthenos des Phidias waren Erzeugnisse des griechischen volksthümlichen Geistes, ohne Zweifel aber spiegelte sich in diesen Kunstwerken auch der gleichzeitige Stand der Glaubens l e h r e wider. Hier ist Schultze wie Hasenclever gegenüber zu weit gehenden dogmatisirenden Erklärungsversuchen in das entgegengesetzte Extrem gerathen. Wenn Clemens von Alexandrien in der bereits erwähnten Stelle seines Pädagogus nicht nur im Allgemeinen die Gegenstände nennt, welche auf den von Christen zu tragenden Ringen dargestellt sein dürften, sondern mit den Worten: »Und wenn einer Fischer ist, mag er sich eines Apostels erinnern und der aus dem Wasser gezogenen Kindlein«[10]) den erbaulichen Sinn solcher Bilder betont, so liegt doch der Gedanke ausserordentlich nahe, dass die Kirchen l e h r e, resp. die kirchliche Behörde bei der künstlerischen Ausschmückung der christlichen Begräbnissstätten, die denn doch auch zu gottesdienstlichen Feiern benutzt wurden, nicht ganz gleichgültig, als ginge die Sache sie gar nichts an, zur Seite blieb.

Uebrigens stehen, wie bei Hasenclever, so auch bei Schultze, die Einzelausführungen nicht recht im Einklang mit den allgemeinen Sätzen. Wie verträgt sich mit dem Ausspruch, dass die Theologie nicht den geringsten Einfluss auf die altchristliche Kunst geübt habe, die Thatsache, dass Schultze bei der Erklärung der Katakombenbilder wiederholt auf Aussprüche der Kirchenlehrer hinweist, so bei der Deutung des Orpheus-Bildes auf Stellen aus den Schriften des Justinus Martyr, des Eusebius, des Clemens von Alexandrien; bei der Erklärung der Mahlesdarstellungen in den sogen. Sacramentscapellen von S. Callisto auf Aussprüche des Augustinus, Ignatius, Irenäus u. s. w.? Gegenüber den Sarkophagdarstellungen der wunderbaren Speisung, in welchen Christus mit halberhobenen Armen die von den Jüngern dargereichten Fische und Brode segnet, macht Schultze (S. 112), wie ich glaube, mit Recht darauf aufmerksam, dass daraus der Ritus erhelle, nach welchem in der alten Kirche der administrirende Geistliche die Consecration der Abendmahlselemente vollzog. Und doch soll die Theologie keinerlei Einfluss auf die altchristliche Kunst geübt haben?!

Dass bei der Benutzung der patristischen Schriften zur Erklärung von Katakombenbildern die grösste Vorsicht geboten ist, soll nicht in Abrede ge-

---

[10]) Κἂν ἀλιεύων τις ᾖ, ἀποστόλου μεμνήσεται καὶ τῶν ἐξ ὕδατος ἀνασπωμένων παιδίων.

stellt werden. Mit Recht weist Le Blant (Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles, Paris 1878, p. XVIII) darauf hin, dass die sinnbildlichen Deutungen der Kirchenväter vielfach von einander abweichen, ja einander widersprechen. Ohne Zweifel hat man es bei diesen Deutungen oft mit rein subjectiven Auffassungen, auch wohl mit momentanen Einfällen zu thun, die weder einen Einfluss auf die Kunst geübt haben, noch eine herrschende Anschauung widerspiegeln. Wo aber die sinnbildliche Deutung eines von der Kunst illustrirten biblischen Gegenstandes sich bei mehreren Kirchenvätern übereinstimmend findet, wird man von derselben Gebrauch machen können, allerdings unter strenger Rücksichtnahme auf das zeitliche Verhältniss, in welchem Bild und Wort zu einander stehen. Auch wird man sich dessen bewusst bleiben müssen, dass die Bilder in den Grabstätten nicht etwa in dem Maasse einen allgemein lehrhaften Zweck hatten, wie die Wandmalereien oder Mosaiken der Kirchen, sondern doch wohl vor Allem mit den Vorstellungen vom Leben der Seele nach dem Tode in Zusammenhang standen.

So sucht denn auch Schultze in seinen »Archäologischen Studien über altchristliche Monumente« (1880), sowie in seinem Katakombenwerke den Beweis zu führen, dass die Bilder der christlichen Cömeterien einen sepulcral-symbolischen Inhalt haben, worauf bereits das Vorwiegen solcher Darstellungen hindeutet, welche die Auferstehungswunder Christi und die damit verwandten alttestamentlichen Erzählungen von der Errettung der drei Jünglinge aus dem Feuerofen, des Daniel aus der Löwengrube, des Jonas aus dem Bauche des Seeungethüms u. s. w. zum Gegenstande haben. Freilich gelangt er dadurch, dass er nun alle Katakombenbilder, von den rein decorativen abgesehen, unter diesen sepulcralen Gesichtspunkt bringen will, wiederholt zu sehr gezwungenen Deutungen. De Rossi hatte bereits früher (im Bull. di arch. cr. 1865, p. 46) darauf hingewiesen, wie der Glaube an die Auferstehung und das selige Leben der Hauptgedanke und sozusagen die Grundlage der gesammten biblischen sepulcralen Symbolik sei. Sodann zog Le Blant in dem oben genannten Werke für die Erklärung der Sarkophagreliefs aufs entschiedenste »die funeräre Idee« heran, die allem Anscheine nach die Sarkophagbildhauer bei den Christen ebenso sehr beherrscht habe, wie sie es bei den Heiden gethan hätte. Um die Richtigkeit dieses Ausspruches zu beweisen, hebt Le Blant solche Stellen der Begräbniss-Liturgien hervor, die in Grabinschriften geflossen, oder als deren Illustrationen gewisse Sarkophagreliefs erscheinen. Auch Le Blant betont, dass die christlichen Bildhauer besonders häufig den Gedanken der Errettung, der Auferstehung zur Darstellung gebracht haben in den Bildern des Jonas, des Lazarus, Daniels unter den Löwen, des Sohnes der Wittwe von Nain, der Tochter des Jairus, des aus der Sintfluth geretteten Noah. Einen schönen Beweis für den Zusammenhang solcher Darstellungen mit der sepulcralen Idee bieten die Inschriften in Verbindung mit den dazu gehörenden Bildern auf der berühmten Glasschale aus Podgoritza (in der Sammlung Basilewsky) aus dem 5. Jahrhundert [11]. Den hier eingravirten, auf Errettung und

---

[11]) Abb. in de Rossi's Bull. di arch. cr. 1877, T. V, VI. — Kraus, Real-

Auferstehung bezüglichen Bildern: der Befreiung Daniels aus der Löwengrube, der drei Männer aus dem Feuerofen, der Susanna von der ungerechten Todesstrafe, sind Ueberschriften beigegeben, welche, wie Le Blant, p. XXVIII, zeigt, dem Texte des Ordo des Prudentius, Bischofs von Troyes (9. Jahrhundert), entsprechen, während die zu der verwandten Darstellung der Befreiung des Jonas aus dem Leibe des Seeungeheuers gehörenden Worte sich der Hauptsache nach ebenfalls in einem späteren Ordo (aus dem 11. Jahrhundert) finden.

Dass die bisher genannten, sowie noch mehrere andere verwandte biblische Gegenstände bereits in sehr früher Zeit als eine Gewähr der Auferstehung betrachtet wurden, geht aus zahlreichen Stellen bei den Kirchenvätern [12]) hervor, namentlich aber auch aus einer Stelle im 5. Buche der apostolischen Constitutionen (aus dem 3. Jahrhundert), in welcher nachstehende Wunder in diesem Sinne aufgeführt werden: die Auferweckung des Lazarus, der Tochter des Jairus und des Sohnes der Wittwe, die Auferstehung Christi; die Errettung des Jonas aus dem Leibe des Seeungeheuers, der drei Jünglinge aus dem Feuerofen, Daniels aus dem Rachen der Löwen; die Heilung des Gichtbrüchigen, des Mannes mit der verdorrten Hand und des Blinden; die wunderbare Speisung mit fünf Broden und zwei Fischen, die Verwandlung des Wassers in Wein, die wunderbare Weise, wie Petrus den Zinsgroschen im Maul des Fisches findet [13]).

Wurden die christlichen Begräbnissstätten gerne mit solchen Bildern ausgestattet, welche an die Auferstehung der Todten, die himmlische Seligkeit erinnerten, so liegt der Gedanke nahe, dass auch Andeutungen des Abendmahles, als eines Pfandes der Unsterblichkeit, unter diesen Bildern nicht fehlen werden; ebenso wahrscheinlich aber ist es, dass, dem Gesammtcharakter der altchristlichen Kunst entsprechend, die Eucharistie zunächst nur durch sinnbildliche Darstellungen den Christen ins Gedächtniss gerufen wurde.

Encyklopädie d. christl. Alterth. I. (1882) S. 614. — Le Blant, Sarcoph. de la ville d'Arles, T. XXXV. — Ausser den im Text genannten Darstellungen enthält die Glasschale noch das Opfer Abrahams, Adam und Eva, die Auferweckung des Lazarus und das Quellwunder.

[12]) Aufgeführt bei Schultze, Arch. Stud. S. 15 f.

[13]) Ὁ καὶ Λάζαρον ἀναστήσας τετραήμερον καὶ τὴν θυγατέρα Ἰαείρου καὶ τὸν υἱὸν τῆς χήρας καὶ ἑαυτὸν προστάγματι τοῦ πατρὸς διὰ τριῶν ἡμερῶν ἀνεγείρας, ὁ ἀρραβὼν τῆς ἀναστάσεως ἡμῶν, ὁ τὸν Ἰωνᾶν διὰ τριῶν ἡμερῶν ζῶντα καὶ ἀπαθῆ ἐξαγαγὼν ἐκ τῆς κοιλίας τοῦ κήτους καὶ τοὺς τρεῖς παῖδας ἐκ καμίνου βαβυλωνίας καὶ τὸν Δανιὴλ ἐκ στόματος λεόντων, οὐκ ἀπορήσει δυνάμεως καὶ ἡμᾶς ἀνεγεῖραι. — Ὁ τὸν παραλυτικὸν σῶον ἀνεγείρας καὶ τὸν ἐξηραμένην ἔχοντα τὴν χεῖρα ἰασάμενος καὶ τὸ λεῖπον μέρος ἐν τῷ ἐκ γενετῆς πηρῷ ἐκ γῆς καὶ σιέλου ἀποδούς, ὁ αὐτὸς καὶ ἡμᾶς ἀνεγερεῖ· ὁ ἐκ πέντε ἄρτων καὶ δύο ἰχθύων πεντάκις χιλίους κορέσας καὶ περισσεύσας δώδεκα κοφίνους καὶ ἐξ ὕδατος οἶνον μεταποιήσας καὶ ἐκ στόματος ἰχθύος στατῆρα δι' ἐμοῦ Πέτρου τοῖς ἀπαιτοῦσι κῆνσον ἀποστείλας, ὁ αὐτὸς καὶ τοὺς νεκροὺς ἀνεγερεῖ. (Schultze, Arch. Stud., S. 17, nach der Ausgabe der Const. apost. von Lagarde.)

2. Die altchristliche Kunst durfte das Abendmahl nur leise andeuten.

Innerhalb der Symbolik der altchristlichen Kunst nimmt man bei genauerer Betrachtung eine Schritt vor Schritt vorrückende Bewegung wahr. Das Ziel derselben ist die historische Darstellung, welche aber innerhalb dieser Epoche nicht bei allen auf Jesu Leben bezüglichen Gegenständen zum Durchbruch kam.

Trefflich lässt sich diese Bewegung an denjenigen Bildern nachweisen, welche den Tod Jesu den Gläubigen vor das geistige Auge führen sollten. Nachdem man sich zuerst mit Andeutungen der Kreuzform im »Monogramm Christi« begnügt hatte, dann zur Darstellung des Kreuzes vorgedrungen war, darauf das Kreuz mit dem Lammsymbol Christi in Verbindung brachte oder auch wohl dem in jugendlicher Schöne dastehenden Jesus das Kreuz in die Hand gab, entschloss man sich, wie es scheint, erst im 5. Jahrhundert dazu, Christus am Kreuze, und auch da noch nicht sowohl leidend oder sterbend, als vielmehr ruhig vor dem Kreuze stehend, wenn auch bereits mit der Andeutung der Annagelung der Hände, darzustellen [14]). So bleibt denn hier die Symbolik bis zum Schluss der Epoche in Kraft, aber sie ist, der allgemeinen Strömung folgend, eine immer deutlicher redende, eine je länger je mehr historisirende geworden.

Dass die christliche Kunst der ersten vier Jahrhunderte in Betreff des Abendmahles ebenso wenig wie in Betreff des Todes Jesu bis zur historischen Darstellung vordrang, kann uns nicht Wunder nehmen. Hing die Scheu vor der Darstellung des Gekreuzigten zum Theil wohl mit dem Nachwirken des antiken Kunstgefühles, welches das absolut Grässliche gerne vermied, dann aber und vor Allem mit der Schmach gerade dieser Strafe zusammen, so lässt sich das Nichtvorkommen einer unverhüllten Darstellung des Abendmahles durch die geheimnissvollen Gedanken erklären, die man schon früh gerade mit diesem Ereignisse verband, lässt sich doch schon im 2. Jahrhundert die Vorstellung nachweisen, dass Brod und Wein beim Genuss des Abendmahles in geheimnissvoller Weise vom Worte, vom Logos, durchdrungen wären. So heisst es in der im Jahre 138 oder 139 verfassten ersten Apologie des Justinus Martyr, nachdem der Hergang bei der Abendmahlsfeier beschrieben worden: An der Eucharistie dürften nur solche Theil nehmen, welche an die Wahrheit der Lehre glauben, das Bad der Sündenvergebung und Wiedergeburt (die Taufe) empfangen und der Weisung Christi gemäss leben; denn nicht als gemeines Brod und als gemeinen Trank empfangen wir dieses, sondern wir sind belehrt worden, dass, wie der durch das Wort Gottes fleischgewordene Jesus Christus, unser Erlöser, sowohl Fleisch als auch Blut um unseres Heiles willen hatte, so auch die durch das Beten des von ihm herrührenden Wortes geweihte Nahrung, aus welcher unser Blut und unser Fleisch zufolge der Um-

---

[14]) Vgl. meinen Aufsatz »Zur Entstehungsgeschichte des Crucifixes«, im Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, I. (1880) S. 41 ff. — Stockbauer, Kunstgesch. des Kreuzes, 1870.

wandlung genährt werden, sowohl das Fleisch als das Blut jenes fleischgewordenen Jesus sei [15]).

Es bildete sich die Disciplina arcani aus, die noch im 4. und 5. Jahrhundert in Blüthe stand und formell erst nach dem 6. Jahrhundert, als die Kindertaufe allgemein wurde, mit dem Katechumenat erlosch [16]). Demgemäss wurde die Feier des Abendmahles, als eines nur von den »Gläubigen« (fideles, πιστοί) zu empfangenden Geheimnisses, von den übrigen Theilen des Gottesdienstes abgesondert und nur in einem bestimmten Kreise von Eingeweihten als Mysterium begangen.

Wenn eine der apostolischen Constitutionen aus dem 3. Jahrhundert die Feier des Sacraments bei geschlossenen Thüren vorschreibt, aus Besorgniss, es könnte ein Ungläubiger (ἄπιστος) oder Nichteingeweihter (ἀμύητος) eintreten [17]), wenn noch zur Zeit des Augustin (353—430) die Regel galt, dass die Sacramente der Taufe und der Eucharistie das Geheime, nicht Oeffentliche in der Kirche seien und vor den Heiden verborgen gehalten werden müssten [18]), so war zunächst an eine offene künstlerische Darstellung des Abendmahles noch nicht zu denken, wohl aber entsprach es der Empfindungsweise jener Zeit, wenn das Geheimniss der Eucharistie durch die Kunst sinnbildlich, nur

---

[15]) Οὐ γὰρ ὡς κοινὸν ἄρτον, οὐδὲ κοινὸν πόμα ταῦτα λαμβάνομεν· ἀλλ᾽ ὃν τρόπον διὰ λόγου Θεοῦ σαρκοποιηθεὶς Ἰησοῦς Χριστὸς ὁ σωτὴρ ἡμῶν, καὶ σάρκα καὶ αἷμα ὑπὲρ σωτηρίας ἡμῶν ἔσχεν, οὕτως καὶ τὴν δι᾽ εὐχῆς λόγου τοῦ παρ᾽ αὐτοῦ εὐχαριστηθεῖσαν τροφὴν, ἐξ ἧς αἷμα καὶ σάρκες κατὰ μεταβολὴν τρέφονται ἡμῶν, ἐκείνου τοῦ σαρκοποιηθέντος Ἰησοῦ καὶ σάρκα καὶ αἷμα ἐδιδάχθημεν εἶναι. Vgl. Peters, »Eucharistie« in Kraus' Real-Encyklopädie der christl. Alterth. I, 436. — Weizsäcker, Die Theol. des Märtyr. Justinus, Jahrb. für deutsche Theol. XII. (1867) S. 97. — Daniel Rock, Hierurgia, or the holy sacrifice of the Mass, 1833, I, 270.

Ob aus dem Umstande, dass die Διδαχὴ τῶν δώδεκα ἀποστόλων (ed. Briennos 1883), eine Schrift, deren Redaction dem Ende des ersten oder dem Beginn des zweiten Jahrhunderts angehören dürfte, in der Vorschrift über die Gebete bei dem mit dem Mahle verbundenen Reichen des Kelches und Brodes keinerlei Hinweis auf den Leib und das Blut Christi gibt, geschlossen werden kann, dass damals die Eucharistie noch nicht den geheimnissvoll feierlichen Charakter hatte, wie zur Zeit des Justinus, mag dahingestellt bleiben. De Rossi (Bullett. di arch. cr. 1886, p. 20) ist der Meinung, dass die betreffende Stelle der Διδαχή aus Rücksicht auf die Arcandisciplin die eucharistische Liturgie nur fragmentarisch wiedergebe.

[16]) Vgl. Hasemann, Griechische Kirche, in der Allg. Encyklopädie der Wiss. u. K. von Ersch und Gruber, Sect. I, Th. 84, S. 59 und 120. — Th. Harnack, Der christl. Gemeinde-Gottesdienst im apostolischen und altkatholischen Zeitalter, 1854, S. 23. — Augusti, Beiträge zur christl. Kunstgeschichte und Liturgik, 1846, II, 64 ff.

[17]) Vgl. Roller, Les Catacombes de Rome, I, p. 160, und die daselbst citirte Stelle in den Const. apost., II, c. 57. — Vgl. auch: Augusti, Denkwürdigkeiten aus der christl. Archäologie, VIII, 107 f.

[18]) »Quid est quod occultum est, et non publicum in Ecclesia? Sacramentum Baptismi, sacramentum Eucharistiae. Opera enim nostra bona vident et Pagani, Sacramenta vero occultantur illis. August. enarratio in Ps. 103. Aug. op. ed. Migne, IV. 1348. — Vgl. Augusti, Denkwürdigkeiten, VI, 410, 434.

den Eingeweihten verständlich, angedeutet wurde. Dass aber die altchristliche Kunst das Bestreben haben musste, an den Grabstätten auf das Abendmahl irgendwie hinzuweisen, leuchtet ein, wenn man der Sitte gedenkt, wonach die Angehörigen der in den Katakomben Bestatteten auf den Gräbern derselben das Abendmahl als Zeichen der über das Grab hinaus dauernden Glaubensgemeinschaft mit den Verstorbenen zu geniessen pflegten, vor Allem aber, wenn man sich dessen erinnert, wie durch Schriftsteller des 2. und 3. Jahrhunderts die Vorstellung bezeugt ist, »dass durch dieses Sacrament dem Gläubigen ein φάρμακον ἀθανασίας, ein ἀντίδοτος τοῦ μὴ ἀποθανεῖν dargereicht werde«[19]), ein Hinweis auf dieses Pfand der Unsterblichkeit also gerade an den Gräbern der Angehörigen etwas Tröstendes hatte.

Unsere Aufgabe besteht nun darin, solche Hinweise auf das Abendmahl in den Denkmälern der altchristlichen Kunst aufzusuchen.

---

[19]) Schultze, Archäol. Studien 54 und die daselbst Anmerk. 2 genannten Stellen aus Ignat. Ad. Eph. c. 20 und Iren., Adv. haer. V, 2, 2; IV, 18, 4; Gregor. Nyss., Orat. catech., c. 37; Chrysost., In Joh. evangel. XLVI, c. 3; in Matth. hom. LXXXII, c. 5; de poenit. hom. IX. — Auch sei hier erinnert an Ev. Joh. VI, 54: Wer mein Fleisch isset und trinket mein Blut, der hat das ewige Leben, und ich werde ihn am jüngsten Tage auferwecken; 58 . . . . Wer dies Brot isset, der wird leben in Ewigkeit.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Gemäldesammlungen in Wien.

II.

1826

fand noch eine, wie es scheint, nicht ganz unbedeutende namenlose Auction statt und zwar am 3. August im Stadtsaale der Mehlgrube Nr. 1045. Der dürftige Katalog zählt 222 Nummern auf.

1827

wurde ein Theil der Baranowsky'schen Gemäldesammlung versteigert. Der Katalog erschien ohne Namen; indess gibt sowohl eine alte handschriftliche Bemerkung »Baranofskij« als auch die Angabe der Adresse: Minoritenplatz 41 genügende Sicherheit für meine Annahme. Auch die zwei späteren Auctionen aus dieser Sammlung in den Jahren 1828 und 1855 (siehe weiter unten) fanden in demselben Hause statt [1]; der Katalog von 1855 enthält überdies den gedruckten Namen. Bezüglich der Auction von 1827 vgl. das »Verzeichniss von schönen Öhlgemälden, welche am 10. und 11. May in der Stadt am Minoritenplatze Nr. 41, Stiege Nr. 4 im dritten Stock .... versteigert werden«. Der ziemlich dicke Katalog war um 3 kr. C.-M. zu haben. Hirschler besitzt ein Exemplar mit Preisen. Die im Katalog verhältnissmässig ausführlich beschriebenen 172 Gemälde waren fast alle von älteren Meistern, überwiegend von Holländern des 17. Jahrhunderts. Die Preise bewegen sich meist unter 100 fl. Für ein als »schön« hervorgehobenes grosses Winterbild von Beerstraeten (breit 4', hoch 2' 11'') wurden 150 fl. gezahlt. Ueber den G. Donck wurde im Repertorium (XII, 99 f.) schon gesprochen. Ich finde dabei den Preis von 201 fl. verzeichnet. Ein »Schönes Bild« von Duck ging um 149 fl., ein signirter Math. v. Helmont (Unterhaltung in einer Bauernstube, br. 1' 11'',

---

[1]) Es scheint, dass auch 1833 eine Auction oder ein Massenverkauf aus freier Hand stattgefunden hat, da im Katalog des Städel'schen Instituts zu Frankfurt neun Gemälde vorkommen, die 1833 bei Baranowsky gekauft worden sein sollen. Oder ist 1833 mit 1855 verwechselt?

h. 1′ 3″) um 29 fl. 50 kr., ein zweiter Helmont mit Landschaft von Wildens (»Holländische« Familie am Ausgange eines Waldes vor der Jagd, br. 3′ 10″, h. 2′ 10″) um 1000 fl., ein P. de Hooghe um 200 fl., ein Hoogstraten (von 1648 — »Porträt eines Juden«) um 100 fl., eine Landschaft von V. d. Meer oder gar zwei Bilder dieses Meisters um 87 fl.! ein religiöses Bild von Poelenburg um 41 fl., ein Pynacker um 20 fl., ein J. Rombouts um 396 fl., Rubens' Heilige Magdalena, Skizze um 149 fl., ein Savery von mässiger Grösse um 12 fl., ein Waterloo um 42 fl., ein bezeichneter J. B. Weenix um 150 fl., ein Thomas Wyck um 20 fl., ein »gutes Bild« von Peter Wouwermann um 59 fl.

Wohin gerade diese Bilder gekommen sind, lässt sich schwer sagen. Der G. Donck war 1873 in Wien bei A. v. Stummer. Die Gemälde, die später im Städel'schen Institut auftauchen, kommen in diesem ersten Baranowsky-schen Auctionskatalog nicht vor (vergl. im Frankfurter Katalog die Nummern 21, 32, 35, 39, 40, 51, 252, 277, 322). Auch von den folgenden Gemälden dürfte nur ein kleiner Theil schon 1827 bei Baranowsky nachweisbar sein.

Allerdings begegnet uns schon 1828 auf der Auction Felsenberg ein J. v. Ruisdael aus Baranowsky's Sammlung.

Ein van Lys (vermuthlich ein Dirck v. d. Lisse), der aus der Sammlung Baranowsky herstammte, fand sich bei Adamovics (1856): »Ein Satyr verfolgt Nymphen«.

Auf der Auction Festetic's kommen wieder drei Bilder aus der Baranowsky'schen Sammlung zum Vorschein: ein Is. v. Ostade, ein J. d. Heem und ein B. v. d. Helst.

Ein Plach'scher Auctionskatalog von 1859 verzeichnet bei mehreren Gemälden eine Provenienz aus der Sammlung Baranowsky, so bei mehreren Landschaften von R. de Vries, J. v. Stry, Brueghel, J. Both und bei einem Winterbild mit Schlittschuhläufern von Mans.

Im Pariser Auctionskatalog der Wiener Galerie Porges (1861) steht: »Houbraken A. signé.« »Sacrifice d'Iphigénie, toile — H. 47 c, L. 60 c. (Collection Baranowsky)«.

Bei Renieri findet sich später ein »Peter Hülst, monogrammirt L. Ein Blumenbouquet, darunter eine Sonnenblume besonders bemerkbar«. Auch ein J. Vernet, zwei Brackenburg, ein Gryeff, zwei K. Molenaer, ein Livens, ein Poelenburg, ein Slingeland, ein Le Marne, ein Teniers, ein Wouwermann.

Auf einer Schwarz'schen Auction von 1869 kommt ein kleiner Claude Lorrain (Motiv bei Tivoli) zum Vorschein. Siehe bei 1869.

Bei Gsell (1872) wird ein J. D. de Heem mit Baranowsky'scher Provenienz verzeichnet (Nr. 46 des Auctionskataloges).

Bei Jos. Dintl (1873) findet sich eine Winterlandschaft von Salom. Ruisdael aus ehemals Baranowsky'schem Besitze wieder. (Bezeichnet S R 1655.)

1827

am 10. December fand eine Auction aus der Sammlung des Gemäldehändlers

Goldmann statt [2]). Vgl. »Verzeichniss einer Sammlung Original-Öhlgemälde .... welche .... in dem Stadtsaale zur Mehlgrube Nr. 1045 .... versteigert werden«. Wien 1827. Eine handschriftliche Notiz sagt »Goldmann«. Der elende Katalog zählt 249 Nummern von alten Meistern auf [3]).

1828

am 17. Jänner war eine zweite Versteigerung aus der Sammlung Goldmann. Der dürftige, auch diesmal ohne Namen des Besitzers ausgegebene Katalog bringt 223 Gemälde, unter denen viele aus dem Katalog der ersten Auction wiederkehren.

Am 4. und 5. Februar wurden Gemälde aus der Sammlung Baranowsky feilgeboten (siehe oben bei 1827) in der Stadt am Minoritenplatz Nr. 41, Stiege Nr. 4 im dritten Stock. Eine handschriftliche Bemerkung auf dem Hirschler'schen Exemplar des anonymen Kataloges sagt »Paranofsky«. Vergl. »Verzeichniss von schönen Öhlgemählden, welche .... versteigert werden. Dieser Katalog ist bei Hern. Giaccomini in der Herrngasse in der Gerold'schen Buchhandlung am St. Stephansplatze, bey J. B. Wallishauser und K. Gräffer und Schmidl am hohen Markte für 3 kr. Conventions-Münze zu haben. Wien, gedruckt bey Carl Gerold 1828«.

124 ältere Gemälde werden verzeichnet, unter denen ich mit den Worten des Katalogs hervorhebe: Asselyn: »Eine Frau sitzt spinnend in einer Landschaft unter einem gewölbten Bogengange« [4]), Beerstraeten: »Die offene See mit einigen Schiffen« und »eine grosse Winterlandschaft; ein holländisches Schloss mit Brücke; reich mit Figuren verziert«. Du Bois: »Ein Gefecht von Reitern am Abhange eines Hügels, auf welchem eine brennende Mühle steht« (wurde laut handschriftlicher Eintragung um 200 fl. Conv.-Münze verkauft). Bronkhorst: »Eine Landschaft mit zwey Figuren, einem Obelisk und einem Springbrunnen« (um 12 fl. verkauft). G. v. Eckhout: »Christus lehret im Tempel . . .«. Everdingen: »Ein Seesturm; mehrere Schiffe in Gefahr«. Drei van Goyens: »Grieff A. Jagdstück; ein Haase und Geflügel auf der Erde neben einem Hunde«. B. v. d. Helst: »Ein Holländer und seine Frau in einem Garten . . .« Zwei Klomps, zwei D. Maes, Maans: »Eine holländische Landschaft mit vielen Figuren«. Vier C. Molenaer, drei Art v. d. Neer, ein W. Nieulandt: »Landschaft mit vielen Figuren«. Post: »Westindische Landschaft«. Zwei Th. Wyck. (Siehe auch oben bei 1827.)

Am 13. und 14. Mai: anonyme Versteigerung im Stadtsaale zur Mehlgrube. Im elenden Katalog stehen 239 Nummern von älteren Meistern verzeichnet.

Am 13. und 14. August: anonyme Auction in der Mehlgrube. 235 Nummern von alten Meistern. (Vielleicht eine Wiederaufnahme der vorhererwähnten Auction.

---

[2]) Ich setze nämlich voraus, dass dieser Goldmann derselbe ist, den Böckh (1821) unter den »Gemäldehändlern« aufzählt.

[3]) »Von Goldmann in Wien« wurde 1841 ein Gemälde aus der Schule der Carracci für Frankfurt um 3200 fl. erworben; ebendorther auch ein fraglicher Veronese im Jahr 1842 (vergl. den Frankfurter Katalog Nr. 28 und 49).

[4]) Leider sind keine Dimensionen angegeben.

Am 27. October wurden aus dem Besitz von V. J. von Adlerstein in der Leopoldstadt, Jägerzeile (Nr. 543) 120 Gemälde von alten Meistern feilgeboten.

Am 10. December wurden im Saale zur Mehlgrube 100 alte Gemälde aus dem Besitz des Grafen van der Velden feilgeboten.

Am 22. und 23. December: anonyme Auction von 199 Gemälden meist älterer Meister (im Saal zur Mehlgrube).

Im Jahre 1828 wurde auch die Sammlung Felsenberg versteigert.

1829

am 27. Februar und 5. März: anonyme Auction in der Mehlgrube. 212 Nummern, alte Gemälde.

Am 26. März: die unbedeutende Auction von Bildern aus dem Besitz des Leop. Nicl. Edl. v. Herz (im Saale zur Mehlgrube).

Am 13. und 14. April: eine anonyme Versteigerung, desgleichen eine am 17. April. Beide in der Mehlgrube[5]).

1829 fand auch die zweite Versteigerung aus der Galerie Kaunitz statt (siehe oben bei 1820).

1830

anonyme Auction von 356 alten Gemälden (im Stadtsaale zur Mehlgrube).

1831

am 11. Februar fand die Feilbietung der Peter Bräundl'schen kleinen Gemäldesammlung statt im Bürgerspital Nr. 1100. Der sehr dünne Katalog verzeichnet 44 Nummern von alten Meistern.

1832

wurde die Sammlung Soriot de l'Host versteigert, von der ich an anderer Stelle ausführlich handeln will.

1835

war die Auction Putschke.

1836

am 26. October wurden 111 Gemälde aus der Franz Ratakowsky'schen Sammlung veräussert[6]). Vergl. »Beschreibung einer auserlesenen Sammlung von Oelgemälden aus der Verlassenschaft des verstorbenen H. Franz Ratakowsky gen. Wirthschaftsrath (sic!) . . . in dem Stadthaus-Saale zur Mehlgrube Nr. 1045. Der Katalog ist zu haben in der Kunsthandlung des H. D. Weber am Kohlmarkt am (sic!) Ecke der Naglergasse um 6 kr. C.-M. Wien gedruckt bei Joh. Bapt. Wallishauser«. Hoser nennt die Ratakowsky'sche Galerie »eine im Bestande gleich der Kastlunger'schen zwar gleichfalls wechselnde, doch an ausgezeichneten Gemälden stets reiche Sammlung«, die »vom Ende des vorigen bis über das erste Viertel des gegenwärtigen Jahrhunderts« bestanden hat. F. H. Böckh (S. 326 f.) sagt von Ratakowsky's Galerie, sie habe auf dem Ballhauplatz Nr. 20 bestanden und »beinahe 200 Stück« umfasst. Etliche werden

---

[5]) Vermuthlich ist es nur ein Zufall, dass sich gerade aus dem Jahr 1828 und 1829 so viele kleine Auctionskataloge in Wien erhalten haben.

[6]) Ueber Ratakowsky vergl. C. v. Wurzbach's Lexicon (auch den 28. Bd.)

aufgezählt: Eine Landschaft von Poussin, Rubens: »Fischzug Petri und Andromeda«, zwei Ruisdaels, ein »Seestück von Claude Lorrain«, zwei Landschaften von Wildens, »Badende Oreade von Domenichino« (gestochen von Rahl), »Der ungläubige Thomas von Tizian. Hoser hat einen H. Roos aus der Ratakowsky'schen Sammlung (wohl noch vor ihrer Auflösung) erworben (vergl. Hoser's Katalog S. 202). Rubens' »Perseus befreit Andromeda« (auf Holz, breit 3', hoch 2' 2") dürfte jetzt bei Hirschler in Wien sein. Zwei Claude Lorrains fand man bei Renieri wieder.

Am 6. December: anonyme Auction in der Mehlgrube. Eine handschriftliche Notiz auf dem sehr mangelhaften Katalog sagt »Prevard«.

Am 22. December fand die Gemäldeversteigerung G. F. Oehler statt (auf der Landstrasse, Spitalgasse Nr. 28 in der Zuckerraffinerie). Der kleine Katalog verzeichnet 76 Nummern von alten Meistern. An Hoser kamen ein Brand und ein Wutky.

1837

war die Auction David Weber.

1838

am 1. October: Auction Friedrich Aug. Kleinschmidt. Vergl.: Verzeichniss d. . . . Sammlung v. Oelgemälden . . . . aus der Verlassenschaft des verstorbenen Herrn Fr. Aug. Kleinschmidt k. k. n. ö. Regierungsrathes und Polizeihaus-Directors, welche . . . . in der Stadt Bognergasse Nr. 424 . . . . versteigert werden«. Der schlechte Katalog verzeichnet 298 Bilder.

1838

fand auch eine Gemäldeauction aus der Verlassenschaft des Fürsten Rasumowski im fürstlichen Palais auf der Landstrasse statt. Der dürftige Katalog verzeichnet (9 Gegenstände der Plastik und) 60 Gemälde, unter denen ein Casanova, Hackert, Janeck, eine Aug. Kauffmann, ein Jos. Vernet zu finden sind.

Was hier versteigert wurde, das sind nur die Reste von dem, was vor dem grossen Brande im Palais zur Zeit des Wiener Congresses vorhanden war. Hoser nennt die Rasumowski'sche Sammlung ein »auserlesenes Cabinet zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts« (Katal. S. 202). Hoser hat zwei Bilder mit badenden Nymphen von Norbert Grund aus der Rasumowski'schen Sammlung erworben.

1839 fällt auch eine wenig bedeutende anonyme Auction.

1840

fand vermuthlich eine Versteigerung der Gemälde aus dem Nachlass von Baron Jean Bapt. Puthon statt. Es existirt eine »Notice des tableaux originaux composant le Cabinet du feu Mr. le Baron Jean B. Puthon à Vienne . . . . chez Artaria . . . . 1840«, welche 47 Gemälde ziemlich ausführlich beschreibt. Hirschler besitzt ein Exemplar mit handschriftlichen Eintragungen, aus denen zu schliessen, dass mehrere Bilder an Mündler, Palffy und an Festetics kamen.

Puthon selbst hatte einige Gemälde aus den Sammlungen Rastock, Smith, Randon, Marescalchi, van Vordem, Winkler, Kaunitz, Stadion, Fries erworben (siehe oben) und verkaufte manches an Hoser (vergl. Hoser's Katalog S. XX,

50 ff., 55 f., 122, 141, 169, 201 f. Puthon wird »Banquier und Kunstfreund« genannt). An Hoser kamen: J. Arthois: Kleine Landschaft, P. v. Bloemen: Zwei ausgespannte Ackergäule (war früher bei Fries), C. du Bois: Gang durch den Eichenwald (war früher bei P. Sinzendorf), C. de Crayer: Vier Heilige (war bei Lausberg in Frankfurt a. M.), A. Cuyp: Vier Kühe mit ihrem Hirten (war bei d'Allard), Dughet: »Poetische Landschaft« und »Landschaft mit dem Bergschlosse« (siehe bei Fries). C. Dusart: Holländische Dorfmusik (war bei Dalberg in Mannheim), G. v. Eckhout: Rebecca (war früher bei Smith in Amsterdam, dann bei Allard in Wien), Gryeff: Fruchtstück, Metzu: Fischverkäuferin (war früher bei Artaria in Mannheim), A. v. der Neer: Fischerei bei Mondschein (war bei Fries, siehe dort), Rembrandt (Vertumnus und Pomona (siehe oben), Jos. Vernet: Seesturm (war bei Fries, siehe oben).

Bei Festetics begegnet man einem de Keyser und einem G. Metzu (»Drei Cavaliere zu Pferd, nebst einem Windhunde«), die aus der Puthon'schen Sammlung herkommen. An Mündler seien (nach den Eintragungen im Puthonschen Katalog) gekommen: Paris, Bordone: Violante ». . . . Böttiger qui le vit à Dresde l'an 1824 en a parlé avec enthousiasme (Voyez: Artistisches Notizenblatt Nr. 15, August 1824); il est signé: Paris — B. — Le même portrait qui se trouve à Munic ne peut être regardé que comme une copie.« um 4000 fl. [7]). Ferner: ein A. Cuyp um 1500 fl., ein Everdingen, ein Pieter de Hooghe um 1000 fl., ein G. Reni: schlummernder Amor um 3000 fl.

Bei Gsell tauchen auf: der eben erwähnte G. Metzu (abgebildet im Auctionskatalog Gsell), ferner Rubens, eine Skizze zu dem Gemälde: Ambrosius verweigert dem Theodosius den Eintritt in die Kirche, Fyt und Quellinus: Hunde bei todtem Geflügel und Früchten.

1840

fanden noch die Auctionen Gyrowetz und Petzold statt.

1841

Versteigerung der Franz Jäger'schen Sammlung, auf welche ich in einem der folgenden Capitel noch einmal zurückkommen muss.

1844

am 6. März: Auction aus der Verlassenschaft des Malers Carl Russ. Vergl. »Verzeichniss von Oelgemälden aus der Verlassenschaft des Herrn Carl Russ weiland Custos der k. k. Gemäldesammlung im Belvedere . . . . Versteigerung . . . . Stadt grosse Schulenstrasse zur goldenen Ente . . . .«. Viele Gemälde von C. Russ selbst, aber auch viele Werke von älteren Meistern werden verzeichnet.

1847

war die Auction Grittner.

1855

im April: dritte Versteigerung aus der Baranowsky'schen Sammlung. Vergl. »Catalog der rühmlichst bekannten Sammlung der Gemälde des verstorbenen

---

[7]) Das Münchener Bild ist wirklich nur Copie, was Reber's Katalog bei Nr. 1122 auch zugibt. Mündler scheint das Bild aus der Sammlung Puthon nach Karlsruhe an einen Privaten verkauft zu haben.

Herrn Nicolaus Baranowsky in Wien .... Stadt 41 Minoritenplatz«. Die Sammlung sollte »nach vorhergegangener öffentlicher Kundmachung .... längstens im Laufe des Monats April 1855 .... versteigert werden«. Artaria und Hirschler in Wien besitzen Exemplare des Katalogs mit handschriftlichen Eintragungen. Als Käufer sind sehr oft die Händler Plach und Altmann eingetragen (die wohl zum Theil auch für Andere licitirt haben mochten), sowie folgende Namen: Curanda, Dietrichstein, Engert, Figdor, Heckeren, Henkel, König, Neuwall, Prohaska, Rothschild, Theodorovich, »Ysupof«, Weber, Winter und Andere, deren Namen ich nicht mit Sicherheit zu lesen beziehungsweise zu deuten vermochte. Einige der aufgezählten Namen gehören bekannten Sammlern an, denen wir noch begegnen werden.

Der gedruckte Katalog beschreibt bei 240 alte und ungefähr ebensoviele moderne Meister. Bei jedem Bilde sind die Dimensionen angegeben.

Einige Preise sind nicht uninteressant: Adrianszen: Todtes Geflügel etc., Breitbild, um 18 fl., Averkamp: Winterlandschaft 42 fl., B. Beschay, zwei Gemälde um 375 fl., zwei andere um 411 fl., ein v. Balen um 401 fl., ein J. Both um 25 fl., ein Drechsler um 271 fl., sieben v. Goyen um 178, 691, 280, 50, 48, 200 und 34 fl., ein Stillleben von J. de Heem um 1005 fl., eine Landschaft von A. Kierings um 260 fl., ein W. Kobell um 1711 fl., ein v. Laer um 50 fl., ein W. v. Mieris: Selbstporträt, »auf einem Tische liegen mehrere aufgeschlagene Zeichenbücher und (sic!) ein Globus, rechts oben ein Vorhang«, hoch 1′ 3″, breit 10½″ um 2001 fl., ein P. Molyn um 10 fl., E. v. d. Poel: Brennende Windmühle, um 25 fl., ein Poelenburg um 800 fl., ein Ruthart um 200 fl., ein Sassoferrato um 500 fl., ein Stry um 899 fl., ein Tilborgh um 1000 fl., ein Verendael um 43 fl., ein Waterloo um 75 fl.

Der P. Molyn ist vielleicht dasselbe gute Bild, das aus der Sammlung des Dr. W. König im Jahre 1886 zum Fürsten Schwarzenberg kam. Ich muss übrigens diese Sache erst überprüfen.

Ueber die vorausgegangenen Versteigerungen aus der Sammlung Baranowsky siehe bei 1827 und 1828.

1856

wurde die Sammlung Adamovics versteigert. Wie man in Wien erzählen hört, wurden gerade die besten Bilder dieser bedeutenden Sammlung schon vor der Auction um Spottpreise weggegeben. Ob ein eigentlicher Auctionskatalog ausgegeben worden, weiss ich nicht. Ich kenne nur einen »Katalog der Gemäldesammlung des seligen Herrn Valentin Andreas von Adamovics, königl. bayr. Hofrathes .... Seilerstätte 804 Ecke der Weihburggasse ....«, auf dem von einer Versteigerung nichts gedruckt steht. Auf einem Exemplar, das ich kenne, steht in alter Schrift: 1856. Hirschler besitzt ein Exemplar, in welches mehrere Preise und mehrere Namen von Käufern eingetragen sind.

Oben im Abschnitt über die Sammlung Apponyi wurde schon bemerkt, dass viele Gemälde derselben an Adamovics kamen. Unter diesen befand sich auch das grosse Gemälde von Cocques und Achtschellings: Rudolf von Habsburg und der Priester, das von Adamovics zu Curanda und von diesem ins Belvedere kam.

Mehrere Gemälde aus der Adamovics'schen Sammlung kamen zu Festetics, so z. B. ein Jan Weenix: Todtes Geflügel, das von Altmann um 300 fl. gekauft worden war (auf der Auction Festetics erzielte es einen Preis von 500 fl.), und ein Lingelbach, der später zu Gsell kam.

Bei Plach fanden sich viele Bilder, die ehemals bei Adamovics waren (mündliche Angabe von Kunsthändler Wawra). In einem Plach'schen Auctionskatalog von 1859 steht bei einem Poelenburg als Provenienz die Sammlung Adamovics verzeichnet.

Bei Renieri taucht ein N. Berchem aus der Sammlung Adamovics auf.

Zu W. Koller kam ein Ph. Wouwermann: »Der Reiter im Hohlwege«.

In's Belvedere gelangten ausser dem Cocques noch eine Grablegung von Marco Zoppo (um 100 fl. Vergl. Engerth's neuen Katalog III, S. 326). Dieses Bild scheint nicht identisch zu sein mit der im I. Band verzeichneten Grablegung von Zoppo (Nr. 598), die unmittelbar aus Venedig in die Galerie gekommen sein soll.

Einige auf die Sammlung Adamovics bezügliche Notizen habe ich oben im Abschnitt über die Kaunitzgalerie gegeben.

1857

am 30. März: Auction der kleinen Galerie Wieser (Kupferschmiedgasse Nr. 1070). In einem autographirten Verzeichnisse, das Artaria in Wien besitzt, werden 69 Bilder, meist Niederländer, aufgezählt.

1858

war die Auction Forgatsch.

1859

am 7. März und 11. April: Auction der Gemälde von alten Meistern aus der Sammlung des Grafen Samuel Festetics. Dass Festetics mehrere Bilder aus der Galerie Puthon gekauft hatte, wurde oben angedeutet (1840). Es waren ein aus der Sammlung Fries stammender Canaletto: »Le château de Milan«, ein Th. de Keyser, ein Metzu und ein Bild von »Fyt et Quellinus« (dürfte an Gsell gekommen sein).

Noch heute lässt sich manches Stück aus der offenbar ziemlich bedeutenden Galerie Festetics in Wien nachweisen, so ein aussergewöhnlich schönes Stillleben von Chr. Paudiss, das einige Zeit in der Galerie Gsell verweilte, um jetzt eine der Hauptzierden der Sammlung Eugen Miller's v. Aichholz zu bilden.

Der Crucifixus Dürer's von 1506 kam an J. D. Böhm (siehe dort) und befindet sich jetzt in der Dresdener Galerie. Ueber dieses Bild vergl. Thausing's Dürer- und Kunstblatt 1845, S. 141 ff.

Bei L. Lobmeyr in Wien befindet sich ein vorzüglicher Craesbeck, der nach Angabe Lobmeyr's aus der Sammlung Festetics herstammte. Die zwei Poelenburgs, die aus der Galerie Festetics zu Gsell gekommen waren, findet man gegenwärtig bei Ludwig Lobmeyr und bei Dr. Figdor in Wien.

Bilder aus der Galerie Festetics findet man in einem Plach'schen Auctionskatalog von 1859 verzeichnet und zwar: L. Bramer: »Die Taufe eines Mohren — Holz 29″ hoch, 40″ breit«, ferner ein Blumenstück von Broeck, einen

Wasserfall von Everdingen, todtes Wild von Fyt und ein Feldlager von Querfurt.

Das Bildniss des Bischofs Altobello von Franc. Francia kam aus der Sammlung Festetics in die Galerie Adamberger, dann an Gsell. Die letztgenannte hochbedeutende Galerie hatte einen grossen Theil ihrer Schätze aus der Galerie Festetics erworben. Ein Elias v. d. Broeck, ein J. v. d. Capelle, ein Du Bois, zwei Everdingen, ein Fyt, van Goyen, de Heem, D. Hals und viele andere wären hier zu nennen. Der Katalog der Auction Gsell erfreut sich übrigens einer solchen Verbreitung, dass ich einer Aufzählung der langen Reihe wohl überhoben bin. Denn die Provenienz ist in jenem Katalog fast bei jedem Bilde angegeben.

Zu Dintl kamen ein sog. Holbein und ein Ant. Moor (Porträt eines Zwerges).

Auf der Auction Politzer-Sterne-Artaria (Wien 1886) waren einige Bilder zu finden, die ehemals bei Festetics hingen, und zwar: Tizian: Der Doge Trevisan (den Waagen bei Dr. Sterne gesehen hat), J. Ruisdael: Waldlandschaft, Palma giov.: Hl. Petrus, Moretto da Brescia: Bildniss des Grafen Martinengo, Guercino: Männliches Bildniss, Taddeo Gaddi: Kreuzigung, Albani: Italienische Landschaft. An Artaria war eine Bauernstube von Adrian v. Ostade gekommen.

Am 21. November: Plach'sche Auction von modernen und alten Gemälden im gräfl. St. Genois'schen Saale, Jägerzeile 527. Der leidlich ausführliche Katalog, dessen Angaben hier schon mehrmals benutzt worden sind, verzeichnet 135 Nummern.

1861

am 25. April und an den folgenden Tagen versteigerte der Kunsthändler Karl Sedelmeyer seinen Vorrath von 100 alten und 120 modernen Gemälden (Stadt, Spitalplatz in den Kasematten) wegen Localveränderung. Der Katalog ist äusserst oberflächlich zusammengestellt.

1862

fand eine Auction von Dosenbildern aus dem Nachlasse von Professor Franz Stöber statt. Der Katalog verzeichnet 571 Nummern, fast alle von modernen Meistern.

1863

am 2. März und an den folgenden Tagen: Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Friedrich Gauermann. Studien und Skizzen, von denen viele an die Wiener Akademie, an Artaria, Bühlmeyer und Schauta kamen.

Im Mai: anonyme Auction zahlreicher moderner Gemälde. Der dürftige Katalog verzeichnet nur 17 »alte« Bilder, und unter diesen sind sogar eingestandene Copien von F. Gauermann nach Ruisdael und Wouwermann.

Auch Teutwart Schmitson's künstlerischer Nachlass wurde im Jahre 1863 versteigert.

1865

am 4. December und an den darauffolgenden Tagen fand die Versteigerung der grossen Kunstsammlung des Medailleurs und Professors Josef Daniel

Böhm statt, die in mancher Beziehung für die Entwickelung der neueren Kunstgeschichte von Bedeutung ist. Eitelberger's Zusammenhang mit der Böhm'schen Sammlung ist bekannt. (Vergl. hierüber auch Eitelberger's gesammelte Schriften I. Band passim und einen dort nicht abgedruckten Artikel in den Oesterr. Bl. f. Litt., Kunst etc. von 1847, S. 1014 ff. und 1029 ff.).

Ein bedeutungsvoller Bestandtheil der Kunstsammlung Böhm wurde von den Gemälden gebildet. Vergl. den Katalog der »Versteigerung der Kunstsammlung des am 15. August 1865 verstorbenen k. k. Kammer Medailleurs und Directors der k. k. Münz-Graveur-Academie Herrn J. D. Böhm Wien . . . . durch Alexander Posonyi Kunsthändler . . . .«[8]).

In der V. Abtheilung dieses umfangreichen Kataloges werden 141 ältere Gemälde kurz beschrieben, denen einige moderne nachfolgen (von Brand, Danhauser, Gauermann, Pettenkofen und Anderen). Unter den älteren Bildern befanden sich mehrere J. v. Arthois, ein N. Berghem, A. Brouwer, Canale, Cranach, Dusart, Van Dyck, Everdingen, v. Goyen, Hobbema, Pieter d. Laar, A. v. d. Neer, C. Poussin, Ribera, Tintoretto, Rubens, Teniers, v. Uden, um nur einige zu nennen. Leider gibt der Katalog keine Provenienzen.

Böhm's Sammlung überhaupt war, auch während der Besitzer noch lebte, keine beständige. Der kleine Benozzo Gozzoli, der auf dem Wege über die Galerie Gsell ins Belvedere kam, ist offenbar schon vor der Auction aus der Sammlung verkauft worden. Dagegen wurde die dem Schongauer zugeschriebene Hl. Familie auf der Auction fürs Belvedere erworben (neue Belved. Nr. 1683).

Auch ein Rubens'scher Studienkopf, der gegenwärtig bei Miller v. Aichholz sich befindet, war im Auctionskatalog verzeichnet. (Es ist ein herrlicher, etwa lebensgrosser, unzweifelhaft von Rubens selbst gemalter männlicher Modellkopf. Die Augen sind nach aufwärts gerichtet).

Dass der kleine Crucifixus des Dürer (aus der Sammlung Festetics) zu Böhm und endlich nach Dresden kam, wurde oben erwähnt.

Der interessante Trecentist der Czerningalerie war ehemals (1847) bei Boehm.

Auf der grossen Auction vom November 1869 (Steiger von Amstein etc.) erscheinen zwei Sim. de Vlieger (ruhige See; Breitbildchen) wieder, die früher bei Böhm waren.

Bei Gsell fand man aus der Böhm'schen Sammlung folgende Gemälde wieder: J. v. Goyen: Dorfausgang, Palma jun.: Heiliger Leichnam, von Engeln getragen (kam aus der Galerie Viczay in Hedervar bei Pressburg zu Böhm) und Tintoretto: Bildniss eines Senators (abgebildet im grossen illustrirten Katalog der Auction Gsell).

Ueber die zwei Gegenstücke von Nicolo da Fuligno aus der Böhmschen Sammlung berichtet eine Anmerkung in der Zeitschrift für bildende

[8]) Meines Wissens ist der Auctionskatalog Böhm der erste illustrirte Katalog in Wien. Es folgten zunächst Adamberger und Wilhelm Koller.

Kunst (im VIII. Bd. S. 252), welche einen Stich von Ant. Krüger nach einem der Bilder bringt und zwar nach der hl. Katharina von Alexandrien. Dieses Gemälde wurde vom Bildhauer Joh. Böhm, dem Sohne von J. Dan. Böhm, auf der Auction erstanden. Das zweite Bild, St. Bernhard (bezeichnet »Opus Nicolai Fuliginati 1497«), ersteigerte der Domherr Franz Ipoly in Erlau.

Dieses Bild ist heute in der Pester Galerie (Nr. 37).

1866

am 3. December veranstaltete der »Gemäldehändler« Karl Sedelmeyer (Opernring Nr. 10) eine Art Ausverkauf vor seiner Uebersiedelung nach Paris. Der flüchtig hergestellte Katalog verzeichnet alte und moderne Bilder.

Am 10. December und an den folgenden Tagen wurde ein Theil der Sammlung Kroker versteigert. Vergl. den Katalog der »Versteigerung der Kunstsammlung des H. Fr. Xav. Kroker k. k. Polizeirath etc. . . .« Die Sammlung enthielt Kupferstiche, Zeichnungen und 86 Gemälde von älteren Meistern, sowie etliche moderne Bilder, Miniaturen und kunstgewerbliche Gegenstände. Siehe auch bei 1868.

1868

am 26. März wurde der künstlerische Nachlass des Malers F. Dobyaschofsky versteigert.

Am 14. April: Zweite Auction Fr. Xav. Kroker. Der dürftige Katalog verzeichnet 188 Nummern (alte und moderne Gemälde, auch ein Porträt von Hans Asper.

Am 20. und 21. April wurde die berühmte Sammlung Arthaber versteigert. Sie enthielt damals nur mehr moderne Gemälde. Alte Bilder hatte Arthaber nur in der ersten Zeit seines Sammlerthums gekauft, ohne sie aber lange zu behalten [9]). Im Galeriekatalog Ferd. Goll werden viele Gemälde von älteren Meistern mit der Provenienz Arthaber angeführt: Jan Both: Landschaft, ein Casanova, van Dyck, G. Honthorst, C. du Jardin, Procaccini, H. Roos, Rombouts, J. Ruisdael, Vertangen, zwei Pinacker, ein J. B. Weenix, endlich jenes grosse figurenreiche Gemälde von Craesbeck, das gegenwärtig im Belvedere ist. (Siehe weiter unten bei der Auction Steiger von Amstein.)

Von der Sammlung Arthaber gibt es mehrere Kataloge [10]) (vorhanden in der Akademie der bildenden Künste zu Wien). Vor der Auction wurden sämmtliche Gemälde photographirt. Ein mit all diesen Photographien ausgestatteter Katalog befindet sich im Besitz des Sohnes Arthaber. Nachzulesen über Arthaber's Galerie ist auch bei A. v. Perger in den »Kunstschätzen von

---

[9]) Vergl. die kleine Schrift von M. König, »Arthaber, ein Beitrag zur Volksgeschichte Oesterreichs«, Wien 1868. 8°, 37 S., wo auch Arthaber's anfängliche Neigung für alte Gemälde gestreift wird. (S. 15.) Bemerkenswerth die Mittheilungen in E. v. Franzenshuld's »Geschlechterbuch der Wiener Erbbürger«, S. 43 ff. und Realis, »Curiositäten- und Memorabilien-Lexicon von Wien« I. 87 f. Ueber Ankäufe für's Belvedere aus Arthaber's Galerie vergl. Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, 1869, S. 408 (nach der Wiener Zeitung vom 13. März 1869).

[10]) Der Katalog von 1845 ist von Jos. Preleuthner verfasst.

Wien« (passim). Eine knappe Uebersicht über die Sammlung ist auch in »Wiens Kunstsachen oder Führer zu den Kunstschätzen Wiens mit hauptsächlicher Berücksichtigung der Gemälde«, Wien 1856 (S. 88 f.) zu finden.

Die Arthaber'sche Sammlung war im Tullnerhof zu Oberdöbling bei Wien aufgestellt, wurde aber in Wien, Parkring Nr. 4, versteigert. Vergl. »Verzeichniss der von Rudolph v. Arthaber hinterlassenen Gemäldesammlung moderner Meister . . . . versteigert . . . . durch P. Kaeser, Kunsthändler.«

Sofort nach der Auction wurde in den Wiener Tagesblättern in ausführlicher Weise über die erzielten Preise und über die Käufer Bericht erstattet. Aus denselben geht hervor, dass die Galerie Arthaber nach allen Richtungen der Windrose zerrissen wurde. Mehrere Bilder kamen an's Leipziger Museum (Bayer's rosig gefärbte »Trinitarier«, P. Hess' feinst durchgebildete »Entenjagd«, C. F. Lessing's Landschaft von 1847, Rottmann's »See Kopais«). In die Dresdener Galerie kam auf dem Umweg über die Liechtensteingalerie C. F. Lessing's berühmter Klosterbrand. Die Mehrzahl der Bilder blieb aber in Wien und wurde von Artaria, Ahrens, Bösch, Bühlmeyer, Cramolini, Dumba, Oetzelt, Rogge, Springer und Anderen erstanden. Führich's »Gang Mariens übers Gebirge« kam ins Belvedere, ein F. Gauermann ins Städel'sche Institut nach Frankfurt.

Die schlesischen Weber von Carl Hübner, die in Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei (3. Aufl. III, 242) als Bestandtheil der Arthaber'schen Sammlung erwähnt werden, kommen im Auctionskatalog nicht vor, der von Hübner nur das »Jagdrecht« verzeichnet.

Am 12. December: Auction Adolf Josef Bösch. Der Katalog verzeichnet 50 moderne Gemälde. Drei Gemälde aus der Sammlung A. J. Bösch (Conturier: Hühner, Guillemin: Mutter und Kind, und Waldmüller: Das ertappte Liebespaar von 1857) fand ich im Januar 1890 bei Herrn Director Franz Rogge in Wien.

Im December dürfte die Sammlung von Dr. Hussian, dem bekannten Frauenarzt, unter den Hammer gekommen sein. Denn im Katalog heisst es von derselben, dass sie, »falls nicht ein Enbloc Verkauf zu Stande kommen sollte, im Monat December zur Versteigerung gelangen wird«. Meine Kenntnisse von der Sammlung Hussian, die 48 Gemälde von alten Meistern umfasste, sind zu gering, um bestimmtere Angaben als hier machen zu können. Die Sammlung ist auch in A. v. Perger's »Kunstschätze Wiens« erwähnt. Zwei Bildchen der Sammlung Lobmeyr in Wien (eines dem Claude Lorrain, das andere dem A. v. d. Neer zugeschrieben) stammen nach gütiger Mittheilung des gegenwärtigen Besitzers aus Dr. Hussian's Besitz.

1869

am 25. Februar und an den folgenden Tagen: Auction Peter Ritter v. Galvagni. 125 moderne Gemälde werden versteigert, darunter auch ein Gemälde von Amerling, »die Witwe«, das erst 1868 auf der Arthaber'schen Auction von Plach gekauft worden war[11]). 49 Gemälde von alten Meistern scheinen

[11]) Vielleicht vom Händler Plach nur uncorrecter Weise in den Katalog eingeschoben.

nicht sehr bedeutend gewesen zu sein, da sie im Katalog gar nicht näher beschrieben werden. Indess gelangte doch ein bezeichnetes und mit 1575 datirtes Bildniss von G. B. Moroni in die Gsell'sche Galerie. Von den modernen Gemälden aus der Sammlung Galvagni begegnen wir einer Schneelandschaft des Rem. v. Haanen bei Ludw. Lobmeyr in Wien, einem Fr. Gauermann, C. Ranftl, Raffalt jun. und P. v. Schendel bei H. Director Fr. Rogge in Wien. Ein Waldmüller kam zu Gsell. In A. v. Perger's »Kunstschätze Wiens« sind drei Gemälde aus Galvagni's Besitz publicirt: F. Boser: Die armen Kinder, R. v. Haanen: Winterlandschaft, Huard: Wein, Weib und Gesang.

Am 5. April und an den folgenden Tagen: Versteigerung des Nachlasses von Hanns Gasser[12]) im Atelier des Künstlers, Wieden Hauptstrasse 79, unter Leitung Miethke's, Wawra's und eines Gerichtscommissärs.

Der kleine Katalog verzeichnet neben den plastischen Arbeiten, Zeichnungen und Skizzenbüchern von Gasser, neben Stichen, Büchern, spätmittelalterlichen Miniaturen und zahlreichen zum Theil sehr interessanten (leider nicht beschriebenen) »Antiquitäten« auch einige ältere Gemälde, unter denen eingestandenermassen viele Copien waren. Aus den Angaben des Kataloges ist so gut wie nichts zu entnehmen, da sie kaum flüchtiger hingeschrieben sein könnten. Man hatte die Benennungen so beibehalten, wie sie von Gasser gegeben worden waren. Ein sog. Rubens aus Gasser's Besitz wird 1872 wieder auf der Auction W. Koller vorgefunden.

Am 16. und 17. April: Versteigerung alter und moderner Gemälde durch H. Schwarz. Der Katalog verzeichnet 76 moderne und ebensoviele alte Gemälde. Unter den letzteren hebe ich nach den Angaben des Katalogs hervor: L. Bramer: Hexenbeschwörung (br. 14″, h. 11″, aus der Collection Trost), eine kleine Landschaft von Claude Lorrain (»Motiv bei Tivoli mit dem Monte Averino. Links in einem Hain erhebt sich ein Opferstein, vor welchem drei Frauen knieen und stehen .... aus der Sammlung Baranowski und Petzolt«). Eine »Cranach'sche« Madonna auf Goldgrund (!) dürfte unrichtig benannt gewesen sein. Die Angaben des Kataloges sind äusserst dürftig. Die vielen Namen ersten Ranges, die er verzeichnet, sind gewiss nicht ernst zu nehmen.

Am 23. November und an den folgenden Tagen: Versteigerung alter Gemälde aus den Sammlungen »des Herrn J. Dintl und der verstorbenen Herren Steiger v. Amstein und Wieser« durch Miethke und Wawra im Künstlerhause. Der mit einiger Sorgfalt hergestellte Katalog verzeichnet 199 alte und einige moderne Bilder. Nach den Angaben desselben nenne ich folgende: Adriaenssens: »Seefische, theilweise zerlegt, auf einem Tische. Signirt: Alexander Adriaenssens fec. 1646.« Holz, br. 24″, h. 16″. B. v. d. Ast. Ein »monogrammirtes« Stillleben. v. Backer: »Monogrammirte« Landschaft mit einem Bauerngehöft, Beerstraeten: »Stille See bei Mondbeleuchtung«, H. Bles: »St. Georg den Drachen überwindend« — wie es heisst »mit dem Käuzlein monogrammirt«. Das Hauptbild scheint jener J. v. Craesbeck ge-

[12]) Ueber Gasser und seine Beziehungen zum Wiener Kunstleben vergl. Eitelberger's gesammelte Schriften I. passim.

wesen zu sein, der vom Belvedere erworben wurde und im neuen Engerth'schen Katalog unter Nr. 769 verzeichnet ist [13]). Das Bild war ehemals im Besitze von Arthaber, befand sich 1861 bei Goll (in dessen Sammlungskatalog es als Nr. 23 beschrieben ist). Rooses (Geschichte der Malerschule von Antwerpen, deutsch von Reber, S. 406 f.) widmet diesem hervorragenden Bilde einen längeren Abschnitt, das auch in Lützow's Belvederewerk aufgenommen erscheint. (Radirung von Unger, Photographie im Verlag von H. O. Miethke Nr. 106.)

Zu nennen sind vielleicht noch ein bezeichneter Dusart: »Ein Flötenspieler und ein trommelschlagender Knabe, von Kindern umstanden, produciren sich vor einem Hause«, ein bezeichneter und mit 1630 datirter Frans Franck der Aeltere: »Abigail geht mit ihrem Gefolge dem Heere Davids entgegen und bietet dem Erzürnten Lebensmittel an.« Kupfer, br. 30″ 6‴, h. 19″, ein fast ebenso grosser v. Goyen: »Ansicht einer befestigten, von Wasser umgebenen holländischen Stadt. Vorne einige Figuren«, links das Monogramm (kam um 500 fl. an Lippmann laut handschriftlicher Eintragung), ein monogrammirter Bar. Graat: »Die Spaziergängerin«, zwei Distelbilder von Charles William Hammilton, deren eines um 300 fl. verkauft wurde, eine Abendlandschaft mit der Bezeichnung: »J. v. der meer de jonge f. 1695«, zwei signirte Th. Michaus, ein signirtes Stillleben von Jan Mortel, ein Fred. Moucheron von 1654, ein bezeichneter Neeffs sen., ein Nooms, ein J. v. Ravestein, J. Ruisdael: »Waldmühle« (2000 fl.), »Landschaft mit Regenluft« (!), »Die Mühle« (1000 fl.), »Sumpflandschaft« (1200 fl.) und »Grosse Winterlandschaft« (4000 fl.), zwei Salomon Ruisdael, eine signirte Vanitas von Ph. Sauerland datirt mit 1709, eine säugende Madonna von El. Sirani (von 1663), eine Judith von Corn. Schut (von 1629), ein bezeichneter D. v. Vertangen: »Aufnahme der Psyche in den Olymp« (von 1678), zwei Simon de Vlieger (aus der Sammlung Böhm), ein Wynants (der um 1200 fl. an Lippmann kam). Einen kleinen J. v. Ruisdael, ein treffliches echtes Bild von 1652, das in den Sammlungen Goll und Dintl war, sah ich Anfangs 1890 beim Kunsthändler Fr. Schwarz in Wien.

Am 13. December: Versteigerung der gräflich Kolowrat'schen Gemäldesammlung (durch P. Kaeser im Künstlerhaus). Der Katalog verzeichnet 58 moderne Bilder, die zu hohen Preisen verkauft wurden (Hirschler's Exemplar hat Preisangaben und meritorische Notizen von Plach). Amerling: Morgenländerin, um 550 fl., Bergler: »Urtheil der Libussa über die beiden Brüder Chlenor« von 1821, um 300 fl., Bergler: »Ein Graf Kolowrat vertheidigt Kaiser Heinrich bei einem Aufstande in Pisa«, um 500 fl., zwei Blumenstücke von Leopold Brunner, um je 100 fl., eine Winterlandschaft von Bürckel (aus dem Jahre 1838), um 800 fl., Bürckel: Landschaft aus dem bayrischen Hochgebirge (von 1839), um 600 fl. (dabei steht »Plach für Coburg«), P. Fendi: Das bekannte Gewitter von 1837, um 800 fl., Fr. Gauermann: Verwundeter Hirsch von Adlern umgeben (1836), um 3000 fl., Hubert Maurer: Die Bildnisse von Kaiser Joseph II. (datirt mit 1782) und von Kaiserin Maria Theresia,

---

[13]) Dort ist übersehen, dass das Bild mit »C B« bezeichnet ist.

jedes um 150 fl., zwei Rebells von 1826, um je 600 fl., Waldmüller: »Eine Kinderstube« (von 1857), um 350 fl.

Im Jahre 1869 wurde auch die Sammlung E. Eckmayer versteigert. Einen Lafon (»Vor dem Spiegel«), ein nettes kleines Bild aus dieser Sammlung fand ich im Januar 1890 bei H. Director Fr. Rogge in Wien.

Dr. Th. Frimmel.

Paris. Versteigerungen im Hôtel Drouot.

1. Versteigerung der Gemäldesammlung des Prinzen von Bourbon. Am Montag den 3. Februar verkaufte Prinz Peter von Bourbon und Bourbon, Herzog von Durcal seine Gemäldesammlung im hiesigen Hôtel Drouot. Es war hauptsächlich eine Anzahl spanischer Bilder hohen Ranges aus dem 17. Jahrhundert, welche die reichen Amateure gereizt und verschiedene Galeriedirectoren herbeigelockt hatte. Spanische Bilder sind gar seltene Gäste. Sie finden nicht leicht den Weg über die Pyrenäen. Der Kunstliebhaber, der sie geniessen und studiren will, muss sie meistentheils in den Palästen und auf den Schlössern ihrer Heimat aufsuchen, wo sie in den grossen Sälen in selten gestörter, vornehmer Einsamkeit ihr verborgenes Dasein führen.

Das Hauptinteresse hier knüpfte sich an eine Madonna von Murillo: »Die Jungfrau von Mont Carmel«, von deren wunderbarer Schönheit das Gerücht schon längst Kunde gebracht hatte, und die früher Eigenthum Carl des Dritten gewesen war; ferner an ein meisterliches Königbildniss von Sebastian Muñoz, einen Altarflügel von Juan de Juanes etc.

Ausser den spanischen Bildern fanden sich einige altniederländische ein, so ein van Eyck, ein Quentin Massys etc.

Von hervorragenden Bildern, die verkauft wurden, seien folgende genannt:

Nr. 1. »Antolinez de Sarabia, Maria mit dem Kinde«, 420 fr.

Nr. 2. » » » Die Flucht nach Aegypten«, 440 fr.

Nr. 3. »Barbieri, St. Peter im Gefängniss«, 625 fr.

Nr. 4. »Pompeo Battoni, Porträt«, 1400 fr.

Nr. 6. »Jan Breughel, Die Musik«. (Die Figuren waren von Hendrik van Balen, ein echt charakteristisches Bild dieser Firma.) 2750 fr.

Nr. 7. »Bartolomeo Carducho, Das Martyrium der hl. Barbara«, 380 fr.

Nr. 8. » » Maria und das Jesuskind«, 580 fr.

Nr. 10. »Careño de Miranda, Bildniss König Carl des Zweiten von Spanien als Jüngling«, 15 200 fr. (Dieses herrliche Bild, welches Velasquez näher steht als mancher »Velasquez«, war mir von doppeltem Interesse, da es mir die Ueberzeugung verschaffte, dass das berühmte Bild von Philipp IV. im Louvre, welches hier als unzweifelhaftes Original gilt — nicht dieses ist, sondern eine Copie von Careño und nicht, wie auch behauptet worden ist, von Mazo.)

Nr. 11. »Mateo Cerezo, Magdalena«, 750 fr.

Nr. 12. »Carlo Coppola, Kampf mit den Türken«, 305 fr.

Nr. 13. »Dosso Dossi, Die Kreuzabnahme«, 4300 fr.

Nr. 14. »Gaspard Dughet, Landschaft«, 800 fr.

Nr. 15. »Jan van Eyck, Die Anbetung der hl. drei Könige«, 17000 fr.

(Dieses Bild war nicht von van Eyck, stand Memling näher und möchte wohl auch von dessen Schule ausgegangen sein.)

Nr. 16. »Ferrand, Maria am Kreuze«, 950 fr.

Nr. 18. »Bartolomeo della Gatta, Die Anbetung der Hirten«, 510 fr.

Nr. 19. »Goya, Porträt«, 1500 fr.

Nr. 20. »El Greco (Theotocopuli), St. Bernhard«, 4000 fr. (Ein charakteristisches Bild dieses seltenen und merkwürdigen Malers.)

Nr. 23. »Holbein, Johanna die Wahnsinnige«. (Der Katalog sagt nicht, welcher Holbein gemeint ist. Das Bild gehört aber weder dem Jüngeren noch dem Aelteren an. Die harten Contouren, die unvollkommene Modellirung schliessen schon den ersten, die schwache Charakterisirung auch den letzten dieser Meister aus. Es gehört der Schule Lucas Cranach's, und wenn die Liebhaber dieses Bildes von dem Misstrauen beseelt gewesen waren, das man nothwendig, altdeutschen Bildern gegenüber, hegen muss, die aus spanischen oder italienischen Galerien stammen, würde dieses schwache Porträt kaum 7300 fr. erreicht haben.)

Nr. 24. »Juan de Juanes, Ein Donator«, 2100 fr.

Nr. 26. »Lanfranco, Die Manna«, 1700 fr.

Nr. 28. »Leone Leoni, Kampf gegen den Türken«, 500 fr.

Nr. 33. »Mayno, St. Antonius mit dem Jesuskinde und Maria« 620 fr.

Nr. 34. »Quentin Massys, Der Erlöser«. (Es war ein besonders schönes und ohne Zweifel echtes Exemplar von dem Brustbild oder Halbfigur des Erlösers, das er oft wiederholt hat, und welches mit einigen Veränderungen sich in mehreren von Europas Museen, auch im Louvre findet.) 17100 fr.

Nr. 36. »Raphael Mengs, Porträt«, 890 fr.

Nr. 37. »Sebastian Muñoz, Porträt und Leichenbegängniss der Königin Isabella von Bourbon«, 4000 fr.

Nr. 39. »Adrian von Ostade, Interieur einer Schenke«. (War kein Ostade, sondern ein selten gutes Bild von Egbert van Heemskerk.) 1000 fr.

Nr. 40. »Palma giovine, St. Sebastian«. Bez. 700 fr.

Nr. 41. »Pereda, Die Verkündigung«. Bez. 700 fr.

Nr. 42. »Bart. Perez, St. Johannes der Täufer«, 880 fr.

Nr. 44. »G. Pippi, Die Anbetung der Könige«. (War unbedingt kein Romano, sondern ein ziemlich schwaches Bild von Mazzolino.) 450 fr.

Nr. 45. »Andrea Sabbatini, Die Kreuzabnahme«, 3500 fr.

Nr. 46. »Teniers, Das Dorffest«. (Kein Teniers, sondern ein grosses und vorzügliches Bild von Gillis van Tilborch.) 5000 fr.

Nr. 47. »Tiepolo, Die Offenbarung vor einem Heiligen«, 3300 fr.

Nr. 52. »Martin de Vos, Die Vision des Jesuskindes«. (Ein wirklich gutes und nur im geringen Grade manierirtes Bild.) 2200 fr.

Nr. 53. »Adrian van der Werff, St. Hieronymus«. Bez. 410 fr.

Die Betheiligung an der Versteigerung war sehr lebhaft gewesen, doch war eine gewisse Unruhe und Spannung im Publicum merkbar. — »Wann kommt an Murillo die Reihe?« und unwillkürlich suchten die Blicke immer wieder die Madonna von Carmel. Maria ist in einem silberweissen Mantel,

dessen Ecken von kleinen Engeln gehoben werden, eingehüllt. Unter dem Mantel trägt sie ein dunkelblaues Kleid von einer Spange geschlossen, die mit dem Emblem des Carmeliterordens geschmückt ist. Der stolze und doch sanfte Kopf ist mit einer goldenen Krone geschmückt.

Endlich wurde Nr. 38: »Esteban Murillo, La vierge du Mont Carmel« von dem Auctionstische aufgerufen — gleichzeitig ward aber erklärt — »dass kein Anerbieten unter 60 000 Francs angenommen würde«. Und wie es fast immer geschieht, wenn die Kauflustigen brutal auf eine Stufe hinaufgezwungen werden sollen, die sie vielleicht in der Hitze des Kampfes auch übersprungen hätten — denn der verlangte Preis war gar nicht unmässig — so auch hier: kein Anerbieten wurde gehört, nur ein Gemurmel der Unzufriedenheit durchlief den Saal. Also blieb dies schöne Bild — dessen einzige Mängel nur in einer gar zu minutiösen Durchführung und in einem etwas gläsernen Ton in der Carnation besteht — immer noch in dem Besitze des Herzogs von Bourbon. Wo und wann wird er wohl wieder seinen Murillo auf den Weltmarkt bringen?

---

2. Versteigerung der Collection Nicolaeff. Montag den 11. Feb. wurde die interessante Nicolaeff'sche Gemäldesammlung unter den Hammer gebracht. Diese enthielt ausser einigen zweifelhaften Bildern, mit den Namen grosser Meister geschmückt, die zu hohen Preisen verkauft wurden, einige holländische Bilder von wirklichem Werthe.

Die höchsten Preise erreichten folgende:

Nr. 20. »D. Teniers, Bauernhochzeit«, 14 900 fr. (Das Rothe in dem Bilde, das hier grell und hart ist, und das harmoniestörend wirkt, während es in Teniers'schen Bildern immer gebrochen und fein abgedämpft ist, nebst anderen Schwächen, lässt vermuthen, dass keine eigenhändige Arbeit des Meisters vorliegt, sondern eine Atelierwiederholung. Es wurde trotzdem mit einer hohen Summe bezahlt, bezw. von Herrn Ephrussi gekauft.)

Nr. 19. »Reynolds, Weibliches Porträt«, Lebensgrösse, 8500 fr.

Nr. 14. »Van der Neer, Winterlandschaft mit Schlittschuhlaufen«. Bez. 5400 fr. (Dem Katalog zu Folge waren die Figuren von A. Cuyp (?). Ein sehr grosses und ganz vorzügliches Bild.)

Nr. 5. »A. Cuyp, Der kleine Jäger«, 4000 fr. Es war den Bildern im Hirtenstil, in der Regel Kinderporträts, von denen man ein Exemplar in dem Ferdinandeum zu Innsbruck, ein anderes im Louvre findet, sehr ähnlich. Man begegnet in diesen Bildern fast einem Vorgeschmack des 18. Jahrhunderts, und diese Richtung kommt mir als der wenigst interessante Zweig dieses vielseitigen Meisters vor. War indessen zu schwach und zu fade im Tone, um echt zu sein.

Nr. 26. »T. Wyck, Alchymist«. Bez. 3350 fr. (Unbedingt das beste Bild von Wyck, das ich gesehen habe.)

Nr. 16. »Pynacker, Landschaft«. Bez. 2000 fr.

Nr. 27. »Wynants, Landschaft«. Bez. 1700 fr.

Nr. 8. »Van Dyck, Die Vermählung der hl. Catharina mit dem Jesuskinde«. Bez. (Ob echt?) 1550 fr. (Atelierwiederholung.)

Nr. 25. »Pierre Wouvermann, Reitergefecht«, 1500 fr. (Ein vorzügliches Bild von P. Palamedesz, voll von Geist und Feuer.)

Nr. 12. »Huchtenburgh, Landschaft mit Reitern«, 820 fr. (Nicht Huchtenburgh. Die Figuren waren von Lingelbach und die Landschaft von F. Moucheron.)

Nr. 4. »Claude Lorrain, Seehafen«, 820 fr. (Pasticcio.)

Nr. 10. »B. van der Helst, Porträt«, 800 fr. (Ein vorzügliches Bildniss, doch nicht von Helst.)

Nr. 23. »Waterloo, Landschaft«, 750 fr. (Falsch bezeichnet: Ruisdael, doch weder der Eine, noch der Andere, sondern eine geringe Nachahmung des letzteren.)

Emil Jacobsen.

Otterberg. Lübke gibt in seiner soeben zu Stuttgart erschienenen »Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart« bei Besprechung der Marienkirche der ehemaligen Cistercienserabtei Otterberg in der Rheinpfalz auf Seite 181 die Mittheilung, dass sich hinter dem polygon geschlossenen Chore noch »eine rechteckige Capelle« anfüge, wozu wir ergänzend bemerken, dass es sogar drei Capellen sind, und dazu kommen noch je drei an beiden Armen des Querschiffes, so dass die Klosterkirche in Otterberg ehedem neun ausgebaute Capellen für das stille Gebet und die Altäre der Cisterzienzermönche besass. Unterzeichneter hat den richtigen Grundriss auf Blatt 73 der bei Rudolf von Waldheim in Wien erscheinenden »Allgemeinen Bauzeitung« im Jahrgange 1889 mit Text publicirt. Vier solcher ausgebauten Capellen sehen wir an den Cisterzienser-Klosterkirchen von 1) Cîteaux, 2) Fontenay, 3) Vaux-de-Sernay, 4) Hauterive, 5) Bonmont, 6) Frienisberg im Kanton Bern, 7) Tennenbach im Breisgau, 8) Bebenhausen in Schwaben, 9) Bronnbach im Taubergrund, 10) Eusserthal in der Rheinpfalz, 11) Wörschweiler bei Zweibrücken, 12) Haina in Hessen, 13) Lehnin, 14) Zinna, 15) Loccum, 16) Colbaz und 17) Hohenfurt in Böhmen. Wir finden fünf Capellen an der Ostseite des Querschiffes bei der Cisterzienser-Abteikirche Schulpforte in Thüringen und bei der Klosterkirche in Doberan als Erweiterung des Chorumganges. Sechs Capellen haben die Kirchen in Maulbronn und Eberbach im Rheingau, sowie die ehemalige Cistercienser-Abteikirche alle tre Fontane jenseits S. Paolo fuori bei Rom. Sieben Capellen besitzt die Abteikirche in Altenberg bei Köln. Neun Capellen hatte die Marienkirche in Otterberg und die zu Heisterbach; elf Capellen die Kirche des Klosters Marienstatt bei Hachenburg. Dreizehn Capellen sehen wir an der Kirche der Abtei Pontigny und der zu Arnsburg in der Wetterau; vierzehn Capellen hat Riddagshausen bei Braunschweig; fünfzehn Capellen die Kirche der Abtei Clairvaux und die zu Zwettl in Böhmen; sechzehn Capellen besitzt die Klosterkirche Ebrach bei Bamberg und endlich siebenzehn Capellen die Abteikirche Kaisheim an der Donau.

Franz Jacob Schmitt, Architekt.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Geschichte der deutschen Kunst. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. 1887—1889. (Geschichte der deutschen Malerei von **H. Janitschek.**)

In seiner jüngsten Schrift hat Lermolieff ausser vielen anderen Vorwürfen auch den Tadel gegen die deutschen »Kunstphilosophen und Kunsthistoriker« geschleudert, dass sie nicht aufhören, nach Italien hinüber zu schielen und ihnen den guten Rath ertheilt, doch lieber mit der eigenen Kunst sich zu beschäftigen. Es herrscht ja gegenwärtig wieder einmal die Mode, auf die deutschen Professoren zu schimpfen, als ob sie alles Ueble auf Erden, namentlich den Niedergang der Wissenschaft und Bildung verschuldet hätten, und da ist es nur billig, dass auch die Professoren der Kunstgeschichte den ihnen gebührenden Theil abbekommen. Merkwürdig bleibt nur dabei, dass die Fehler und Irrthümer, welche in der Kunstgeschichte begangen werden, in der Regel Künstlern und Kunstkennern zur Last fallen. Ist doch auch das neueste Werk Lermolieff's der Bekämpfung eines namhaften Kunstkenners gewidmet. Dem italienischen Kunstforscher kann man es schliesslich nicht verdenken, dass er den Gang der deutschen Kunststudien nicht kennt. Seine deutschen Anhänger, wenn sie nicht blosse Nachbeter sein wollen, hätten ihn darüber belehren können und unterrichten sollen, dass geradeso, wie die von ihm gerühmte analytische und vergleichende Methode an deutschen Universitäten längst heimisch ist, auch der Eifer für das Verständniss der alten heimischen Kunst namentlich seit einem Jahrzehnt stetig wächst und bereits die besten Früchte getragen hat. Für die früheren Geschlechter mag der Vorwurf des einseitigen Interesses für die italienische Kunst vielleicht zutreffen. Die Ursachen der geringeren Zuneigung zur heimischen Kunstweise in früherer Zeit habe ich an einem anderen Ort (Nord und Süd, Bd. 42, S. 66) erörtert und komme daher auf diesen Punkt hier nicht noch einmal zurück. Gegen die Behauptung aber, dass die mindere Werthschätzung unserer Kunst noch fortdauere, lege ich entschieden Verwahrung ein. Um sie zu widerlegen, genügt schon ein Blick auf die kunsthistorischen Doctordissertationen der letzten fünfzehn Jahre. Eine eingehende Beschäftigung mit der nationalen Kunst erscheint hier als Regel. Wie will man ferner die Thatsache erklären, dass

in den letzten Jahren gleichzeitig drei umfassende Darstellungen der Geschichte der deutschen Kunst verfasst wurden und alle drei in weiten Kreisen Verbreitung fanden. Sie erfreuen sich aber nicht allein reicher Gunst im Volke, sie bekunden auch einen mächtigen Fortschritt in unseren Kenntnissen, einen viel klareren Einblick in die Entwicklung der nationalen Kunst. Davon überzeugt man sich am besten, wenn man die Geschichte der deutschen Kunst von Ernst Förster (1851—1860) mit den neueren Werken vergleicht. Nach Breite und Tiefe ist unser Wissen gewachsen. Während weder Frankreich noch Italien bis jetzt eine halbwegs brauchbare Geschichte der heimischen Kunst besitzen, darf sich Deutschland bereits einer mehrfachen gelungenen Schilderung derselben rühmen.

Unter den Büchern, welche in der letzten Zeit die Geschichte der deutschen Kunst in ihrem ganzen Umfange behandelt haben, steht das grosse, von der Buchhandlung Grote in Berlin herausgegebene Werk in erster Linie. Zur ausführlichen Schilderung, so dass selbst das scheinbar Entlegene und Halbvergessene Rücksicht findet, gesellt sich ein prächtiger Bilderschmuck, sorgsam ausgewählt, meistens auch gut ausgeführt, wie er selbst in dem Zeitalter illustrirter Litteratur kaum seinesgleichen findet. Ausserdem lag die Absicht vor, unbeschadet einer allgemein verständlichen Klarheit der Form auch den besonderen Forderungen der Forschung gerecht zu werden. Das Werk hat so reichen Beifall gefunden, so grosses, wohlverdientes Lob ist ihm gespendet worden, dass es sich wohl empfehlen dürfte, statt oft Gesagtes zu wiederholen, lieber einige gute Wünsche vorzubringen, welche vielleicht in der Zukunft geprüft und erhört werden könnten.

Bekanntlich ist das Werk »viribus unitis« geschaffen worden. Die einzelnen Kunstgattungen wurden verschiedenen Gelehrten überwiesen, so dass an die Stelle der Geschichte der deutschen Kunst eine Geschichte der Architektur, Plastik, Malerei, des Kupferstichs und Holzschnittes und endlich der Kunstgewerbe trat. Offenbar lag dieser Theilung der Arbeit die Absicht zu Grunde, für jeden Kunstzweig eine besonders berufene Kraft, eine sogenannte Fachautorität, zu gewinnen. Die Vortheile einer solchen Anordnung lassen sich nicht verkennen. Der Specialforscher stellt sich denn doch zu einer Reihe von Fragen anders, geht tiefer in die Sache ein, kann die in der betreffenden Gattung herrschenden Formen und ihren Wechsel leichter und besser erklären, als der Mann, welcher nur einen allgemeinen Ueberblick gewonnen hat. Jenem kommt auch heutzutage das Vertrauen der Leser offener entgegen. Diesen Vortheilen stehen aber mannigfache Nachtheile gegenüber. Die grösste Gefahr: verschiedene Standpunkte, entgegengesetzte Urtheile, wurde zwar vermieden. Die Verfasser stimmen in den wesentlichen Grundsätzen überein und befolgen im Ganzen und Grossen die gleiche Methode. Einzelne Uebelstände wurden aber doch nicht verwunden. Ueber den Beginn der deutschen Kunst, den wahren Abschluss derselben, über das rechte Maass der Schilderung, ob knapp oder breit, herrschen bei den einzelnen Verfassern verschiedene Ansichten. Während die Geschichte der deutschen Baukunst mit Theodorichs Werken in Ravenna beginnt, fällt der Anfang deutscher Plastik und Malerei

in die karolingische Zeit. Zieht man in der Architektur den Ostgothenkönig heran, so müsste folgerichtig in der Sculptur und Malerei die Thätigkeit der Langobarden erörtert werden. Die Geschichte der deutschen Architektur endigt mit dem Schlusse des 18. Jahrhunderts, die Malerei wird bis auf Uhde, Liebermann und Böcklin fortgeführt, die deutsche Plastik soll angeblich schon um 1530 im Niedergang und Absterben begriffen gewesen sein. Was auf diesem Gebiete seither geschaffen wurde, findet auf zwanzig Seiten flüchtige Erwähnung. Zur Schilderung der deutschen Bildnerei von 1530 bis 1680 genügen sogar sechs Seiten. Sollte die Geschichte der deutschen Plastik, wie zu hoffen steht, bald eine neue Auflage erleben, so wird der Verfasser gewiss nicht allein einzelne kleine Flüchtigkeiten beseitigen, z. B. den Elfenbeinschnitzer Ezekias wieder in den alten braven Judenkönig (2. Buch der Könige, Cap. 20) zurückverwandeln und damit dem Hohne, welchen die Vertreter anderer Wissenschaften gegen die Kunsthistoriker wegen ihrer mangelhaften geschichtlichen und Bibelkenntnisse schleudern, die Spitze abbrechen, sondern auch der deutschen Kunst seit 1530, insbesondere der norddeutschen, bessere Gerechtigkeit widerfahren lassen. Es geht doch füglich nicht an, die Zeit von 1530 einfach mit dem Spruche abzufertigen: »Die Mehrzahl der einheimischen Arbeiten verdient keine Erwähnung, geschweige eine eingehende Würdigung; und was Fremde damals auf deutschem Boden geschaffen hatten«, gehört nicht in den Rahmen einer Geschichte der deutschen Kunst. Man sollte meinen, solche Werke wie die Porträtbüsten ehemals im Stuttgarter Lusthaus, das Grabmal der hl. Ursula von Lentz in Köln, die Terracotten in Norddeutschland, um nur einige Beispiele herauszugreifen, verdienten doch mindestens Erwähnung. Es scheint, dass wir die Neigung haben, heimische Leistungen einer viel strengeren Kritik zu unterziehen, als fremde Schöpfungen. Gar manche deutsche Werke würden höher geschätzt werden, wenn sie auf nichtdeutschem Boden gewachsen wären. Der Vorwurf ist allerdings berechtigt, dass bei uns die monumentale Sculptur gegen die decorative zurücktritt. Wo liegt aber die scharfe Grenze zwischen beiden und wo soll die decorative Sculptur behandelt werden, wenn ihr in der Geschichte der Plastik kein Raum gegönnt wird? Ebenso muss das Vorwiegen des Kunstbetriebes durch fremde Künstler seit dem 16. Jahrhundert zugestanden werden. Handelte es sich um eine Künstlergeschichte, so müssten natürlich diese in Deutschland thätigen Italiener, Niederländer, Franzosen ausgeschlossen werden. Soll aber ein Bild des deutschen Kunstlebens gezeichnet werden, so darf man die fremden Künstler nicht völlig übergehen. Keineswegs hat sie der blosse Zufall in die deutschen Landschaften geführt, vielmehr scharfe Culturströmungen ihnen den Weg gebahnt. Es gilt zu untersuchen, aus welchen Gründen sie in den verschiedenen Landschaften eine stärkere oder schwächere Wirksamkeit entfalten, hier auf eine sympathische Aufnahme stossen, dort anderen Einflüssen weichen müssen. Es gilt namentlich auch, was bisher versäumt wurde, zu prüfen, in welchem Maasse sich die fremden Künstler acclimatisiren, ihre ursprüngliche Art verändern, der heimischen Weise sich fügen. Man geht doch irre, wenn man nur der Mode und der privaten Laune der Herrscher die Vorherrschaft der Fremden

zuschreibt, die Macht und Gewalt des internationalen Verkehrs, dieses gewichtigen historischen Factors, ganz ausser Acht lässt. Wiederholt hat sich auf gemeinsamem Culturboden eine europäische Gesellschaft versammelt, welche nach Aufhebung und Lockerung der nationalen Schranken sich in Gedanken und Empfindungen einig fühlt, und dieser engen Verwandtschaft namentlich in der Litteratur und Kunst Ausdruck verleiht. Ein Volk gibt die Muster und Anregungen, die anderen sind der empfangende Theil. Wir müssen bekennen, dass wir in den letzten Jahrhunderten in der Kunstwelt keine führende Rolle spielten. Für das Verständniss unserer Entwicklung ist aber die Kenntniss auch solcher passiver Perioden unentbehrlich. Jedenfalls erscheint das Kunstleben nicht völlig abgestorben, nur auf andere Bahnen verschoben. Zugegeben endlich, dass diese anderen Bahnen den Verfall bedeuten. Dem Aesthetiker ist es gestattet, an den Werken des Verfalls mit stillschweigender Verachtung vorüberzugehen. Er pflückt eben nur die schönsten Blüthen. Dem Historiker bleibt dagegen immer noch die Pflicht, auch den Niedergang und Verfall zu schildern, da er sonst den Zusammenhang der Ereignisse nicht erklären kann. Den Forderungen, welche an jeden Zweig der historischen Wissenschaft gestellt werden, darf sich auch die Kunstgeschichte nicht entziehen. Sie kann jenen allerdings viel leichter gerecht werden, wenn sie das ganze Gebiet der künstlerischen Thätigkeit umfasst, als wenn sie die verschiedenen Kunstgattungen vereinzelt betrachtet, wobei der ästhetisch-kritische Standpunkt über den streng historischen leicht den Vorrang gewinnt. Die Theilung der Arbeit hat aber auch bei der Erörterung besonderer Fragen einen nachtheiligen Einfluss geübt. So werden z. B. an den Anfang der deutschen Plastik die kleinen Elfenbeinreliefs gestellt, welche sich in namhafter Zahl erhalten haben. An der Aussage, dass sie ohne allen Zusammenhang mit der grossen Plastik sowohl wie mit der Kleinkunst sind, soll nicht gerüttelt werden, obschon die Vergleichung, wo das eine Glied, die grosse Plastik, gänzlich fehlt, eigenthümliche Schwierigkeiten bietet. Dieses rein negative, unfruchtbare Resultat hätte sich sofort in ein positives Urtheil verwandelt, wenn der Blick auf die benachbarten Kunstgattungen ausgedehnt worden wäre. Zwischen der grossen Plastik und den Elfenbeinreliefs besteht allerdings kein Zusammenhang, dagegen sind die letzteren in hohem Maasse von der Miniaturmalerei abhängig. In vielen Fällen erscheinen sie sogar als die einfache Uebertragung der Buchillustration in plastisches Material. Dadurch werden nicht allein manche stilistische Eigenthümlichkeiten der Elfenbeinreliefs, z. B. die mehr malerische Gewandbehandlung erklärt, sondern auch Anhaltspunkte zur Zeitbestimmung des Reliefs gewonnen. Ueber die Entwicklung der Miniaturmalerei und die Wandlungen, welche sie von Zeit zu Zeit erfahren hat, sind wir verhältnissmässig gut unterrichtet. Je nach der Nähe der Verwandtschaft der Elfenbeintafeln zu zeitlich bestimmten Miniaturen lässt sich auch das Alter der ersteren vermuthen. Bei der riesigen Schwierigkeit, die chronologische Frage der so leicht wandernden Elfenbeinsculpturen zu regeln, muss jede Hilfe dankbar ergriffen werden.

Die Theilung der deutschen Kunstgeschichte nach den verschiedenen

Gattungen hat mannigfache unvermeidliche Uebelstände hervorgerufen. Am schlimmsten wurde von ihr der Verfasser der Geschichte der deutschen Malerei getroffen. Musste er doch wesentliche Capitel seiner Erzählung aus seinem Buche streichen und die harte Entsagung üben, dass sie in einem anderen Buche nachgelesen werden. Die Anfänge des Holzschnittes und Kupferstiches, ebenso seine Schicksale seit der Mitte des 16. Jahrhunderts lassen sich abgesondert von der Malerei behandeln, ihre glänzendste Blüthe aber im Zeitalter Dürer's kann ohne schweren Schaden für das Verständniss der ganzen deutschen Kunstentwicklung nicht von der Geschichte der Malerei abgetrennt werden. Es sind nicht allein die gleichen Männer auf beiden Gebieten thätig; auch die Individualität der Künstler, ihre persönliche Natur kommt ungleich freier und offener, zugleich erfolgreicher hier zur Geltung als im Kreise der Malerei. Man kann diese Wahrheit nicht stark genug betonen, nicht oft genug wiederholen, dass die Tafelbilder, unbeschadet einzelner Vorzüge, bei der Schilderung der deutschen Malerei gegen die Zeichnungen, Stiche und Schnitte erst in die zweite Linie treten. Denn erst dann wird der gedankenschweren und gestaltenreichen, in der feinen farbigen Durchbildung aber vielfach gehinderten deutschen Malerei ihr volles Recht zu Theil. Der Verfasser der Geschichte der deutschen Malerei, Hubert Janitschek, hat nach Kräften sich bemüht, die ihm durch die Theilung der Arbeit aufgezwungenen Schranken zu lockern, an den wichtigen Stellen auf die grosse Bedeutung des Holzschnittes und Kupferstiches hinzuweisen. Die Erzählung vollständig abzurunden und nach allen Seiten das Wirken gleichmässig zu verfolgen, wurde ihm aber gerade bei unseren besten alten Meistern ohne seine Schuld erschwert.

Um so grösser ist das Verdienst des Verfassers, welcher den äusseren Schwierigkeiten zum Trotz ein ganz vortreffliches, gediegenes Werk geschaffen hat, so dass nur die wenigen, in der deutschen Kunstgeschichte bereits vollkommen bewanderten Leser die einzelnen Lücken empfinden. Wahrscheinlich hätte der Verfasser, als er nach siebenjähriger Arbeit das Buch abschloss, gewünscht, dasselbe noch einmal von neuem prüfend durchgehen zu können. Er würde in der Anordnung des Stoffes vielleicht anders verfahren, einzelne Capitel kürzer, schärfer zusammenfassen, auch verschiedene allzukühne Bilder streichen. Immerhin zählt Janitschek's Buch zu den reifsten Früchten der Fachlitteratur und zeichnet sich sowohl durch die maassvolle Besonnenheit des Urtheiles, wie durch die Fülle des neu Erforschten aus. Zuweilen hemmt die letztere den leichten Fluss der Erzählung. Der Schwerpunkt selbständiger Forschung liegt in dem ersten Theile, welcher das tiefe Mittelalter behandelt. Man kann ja die Meinung bestreiten, dass die alte Miniaturmalerei den gleichen Stil offenbare wie die gleichzeitige Wandmalerei und desshalb als vollgültiger Ersatz für die verlorenen Wandbilder herangezogen werden könne. Die veränderten Raumverhältnisse, der grössere Maassstab haben gewiss auch in der Formengebung Verschiedenheiten hervorgerufen. Ausserdem dürften die Wandmaler Neuerungen in der Composition weniger zugänglich gewesen sein, als die Illustratoren der Handschriften. Die einzige praktische Probe, welche wir machen können, der Vergleich der Reichenauer Wandgemälde mit den Minia-

turen aus der Ottonischen Periode, beweist, dass dennoch eine nahe Verwandtschaft waltete und die eine Kunstgattung doch als Ersatz für die andere eintreten kann. Mit Recht unterwarf Janitschek daher die Denkmäler der Miniaturmalerei einer eingehenden Untersuchung. Hier kann man die Fortschritte in unserer Wissenschaft am sichersten bemessen. Wie lückenhaft und ungenau erscheinen die früheren Berichte gegen Janitschek's Darstellung! Inhalt und Form der Miniaturen empfangen eine ungleich hellere Beleuchtung, die grosse Zahl der Handschriften sammelt sich in Gruppen, gestattet auf diese Art eine bessere äussere und innere Ordnung. Auf Grund der genauen Analysen Janitschek's kann nun eine schärfere Gliederung der illustrirten Handschriften nach Familien gegeben werden. Am einfachsten wäre die Zusammenstellung nach Localschulen. Bei dem regen internationalen Verkehre, der Abhängigkeit der Schreiber von älteren, oft aus der Ferne herbeigeholten Mustern empfiehlt es sich, diese Eintheilung mit der anderen, welche die Entwicklung in der Illustration der Werke gleichen Inhaltes untersucht, zu verbinden. Aus dem gleichen Grunde müssen vom zwölften Jahrhundert an der Bilderschmuck profaner Schriften und die Illustrationen der Kirchengeschichte schärfer aus einander gehalten werden. Hier verfolgt man die Schicksale künstlerischer Ueberlieferungen, beobachtet, wie sich ein und dasselbe Bild im Laufe der Menschenalter geändert hat; dort prüft man den Einfluss des neuen Inhaltes auf die Formengebung. Eine Reihe von Handlungen und Empfindungen, für welche keine bildlichen Vorlagen vorhanden sind, harrte der Verkörperung durch Linien und Farben. Wagten sich auch die Künstler an neue Schöpfungen, folgten sie der veränderten Sinnesweise oder übertrugen sie und in welchem Maasse die überlieferten malerischen auf den neuen Inhalt?

Geleitet von diesem Gesichtspunkte, wird der Historiker nicht mehr den bisher üblichen Ton in seiner Erzählung anschlagen. Wir lesen z. B. in der Geschichte der deutschen Plastik von einer ersten Blüthe deutscher Kunst im dreizehnten Jahrhundert, auf welche nach einem empfindlichen Rückschlage eine zweite Blüthe im fünfzehnten Jahrhundert folgte. Ueber die grössere formale Schönheit der Sculpturen, welche bald unter dem Namen spätromanische, bald unter dem Titel frühgothische Kunst zusammengefasst wurde, herrscht kein Zweifel. Bedeuten sie aber wirklich ein neues Glied in der Kunstentwicklung? Seit dem zwölften Jahrhundert besteht eine Doppelströmung. Während in einzelnen Kunstkreisen an den überlieferten Grundlagen nicht gerüttelt, nur eine feinere, harmonische Ausbildung erzielt wird, bemühen sich andere, durch Steigerung des Ausdruckes und Lebhaftigkeit der Bewegung, der individuellen Wahrheit näher zu kommen. Ihre Werke büssen an würdiger Ruhe, an formaler Schönheit viel ein, sie müssen sich den Vorwurf des Uebertriebenen, Manierirten gefallen lassen. Der Vorzug reicheren individuelleren Lebens bleibt ihnen doch, und dadurch bereiten sie, ähnlich wie die archaischen Sculpturen in Hellas, den späteren Aufschwung in der Richtung vollkommener Naturwahrheit und reinen persönlichen Lebens vor. Die berühmten spätromanischen Sculpturen bilden den Abschluss einer längeren

Entwicklung und bieten uns nur ziemlich allgemeine schöne Menschentypen; die gothische Kunst muss dagegen mehr an den Anfang einer neuen Entwicklungsreihe gesetzt werden.

Janitschek lässt ganz richtig vom zwölften Jahrhundert an die Malerei in langsam aufsteigender Linie fortschreiten, und findet in den nächstfolgenden beiden Jahrhunderten die Keime zur Blüthe gewachsen. Die Zeit der Gothik wird nur desshalb für die Plastik so ungünstig beurtheilt, weil man gewöhnlich das Augenmerk auf den mit der Architektur unmittelbar verbundenen statuarischen Schmuck richtet. Dieser zeigt allerdings einen handwerksmässigen Charakter und wirkt eintönig. Die Grabsculptur und die Reliefs machen einen besseren Eindruck und offenbaren, worauf es bei der historischen Erzählung wesentlich ankommt, eine grosse Verwandtschaft mit der in der gleichzeitigen Malerei herrschenden Richtung. Die Doppelströmung, welche bereits im frühen Mittelalter auftauchte, macht sich am Schlusse desselben abermals in bedeutsamer Weise geltend. Auch jetzt hilft ihre Erkenntniss, scheinbare Widersprüche in der deutschen Kunstentwicklung zu lösen. Bis zur Ermüdung hat man die alte Streitfrage, ob das spätgothische Zeitalter eine Periode des Verfalles sei oder ob es durch die darauf folgende sogenannte Renaissancekunst gewaltsam geknickt wurde, behandelt. Da confessionelle Interessen auf die Antwort Einfluss übten, so blieb die Lösung in der Schwebe. Gemeinhin fasst man bei solchen Erörterungen nur den Gang der Architektur in das Auge und vergisst, die anderen Künste heranzuziehen, sich ein Gesammtbild von der Kunstpflege in der spätgothischen Zeit zu erwerben. Aber schon die unbefangene Betrachtung der Architektur müsste genügen, eine herrschende Doppelströmung zu entdecken. Der Organismus des älteren gothischen Bauwesens ist zerrüttet, die schöne Harmonie der Bautheile gestört. Aber gleichzeitig beginnen, gleichsam zwischen den Trümmern, neue fruchtbare Keime zu spriessen, welche zu der späteren Kunststufe überleiten und zugleich der von der Plastik und Malerei eingeschlagenen Richtung entsprechen. Die veränderte Anordnung und Gliederung der Räume, sodann das Durchbrechen naturwahrer Ornamente lassen den immer stärkeren Zug der Phantasie nach lebendiger Natürlichkeit und freien Raumverhältnissen erkennen. Der nächst weitere Schritt lenkte die Phantasie auf harmonische Maassverhältnisse und liess die Kunst in den Renaissancestrom einmünden. Natürlich haben äussere Ereignisse, neue Volksstimmungen zu dieser Wendung wesentlich mitgeholfen. Sie wäre aber nicht erfolgt, wenn nicht im Bereiche der Kunst selbst die neuen Keime versteckt gewesen wären.

Janitschek hegt gleichfalls die hier vorgetragenen Ansichten. Er gibt dem Capitel, welches die Malerei im fünfzehnten Jahrhundert schildert, die Ueberschrift: Neue Wege zu alten Zielen, hält also an der Continuität der Entwicklung fest. Nur hätte es in diesem Falle, um den Umschwung zu erklären, kaum der ausschliesslichen Betonung des niederländischen Einflusses bedurft. Es scheint denn doch, als ob die deutschen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts gar zu sehr als rein passive Naturen aufgefasst würden, also erst durch fremde Muster zur Selbsterkenntniss gelangten. Doch hier betreten

wir einen schwankenden Boden in unserem Wissen, über welchen sicher zu schreiten erst künftige Untersuchungen erlauben werden. Ist doch auch die Frage, ob Meister Stephan Lochner die Wege der alten kölnischen Schule fortsetzt, oder ob er nicht vielmehr neue Elemente (schwäbische?) ihr zugeführt und dadurch sie umgestaltet hat, noch keineswegs entschieden. Verhält es sich so, dann müsste den Schulen des inneren Deutschlands eine andere Stellung angewiesen werden, als sie bis jetzt, gleichsam im Nachtrabe der kölnischen, einnehmen.

Für das Zeitalter Dürer's und Holbein's lagen zahlreiche, tüchtige Arbeiten vor, so dass der Verfasser nicht nach neuen Gesichtspunkten zu suchen brauchte. Um so schwieriger gestaltet sich die Sache für die folgende Periode (Mitte des sechzehnten bis Schluss des achtzehnten Jahrhunderts). Hier war Janitschek in Bezug auf Gliederung und Gruppirung des Stoffes, häufig selbst in der Beurtheilung auf die eigene Forscherkraft angewiesen. Mit scharfem Auge erkannte er die Vorherrschaft von zwei verschiedenen Künstlergruppen, der Virtuosen und der Akademiker. Erstere treten am Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, die letzteren insbesondere im achtzehnten Jahrhundert in den Vordergrund. Diese Gliederung wirft ein gutes Licht auf das ganze Kunsttreiben. Bei einer neuen Durchsicht möchte es sich aber doch empfehlen, auch eine Scheidung nach Landschaften zu versuchen. Dadurch würde gar manche Erscheinung, welche bis jetzt auf den Zufall, die Launen der Mode zurückgeführt wurde, als in dem besonderen Volksboden wurzelnd erklärt, der höfischen und kirchlichen Richtung, deren Glanz sich zunächst bemerkbar macht, eine mehr bürgerliche Kunstweise wirksam entgegengestellt. Sie ist insbesondere in Norddeutschland heimisch geworden, spricht die Volksstimmungen deutlicher aus als jene und bildet eine helle Fläche in dem sonst so trüben Gemälde der neueren deutschen Kunst. Doch ist kein Grund vorhanden, diese öde Dunkelheit gleich nach Dürer's und Holbein's Tode beginnen zu lassen. Bis zum Anfange des siebzehnten Jahrhunderts stand es mit der Kunst in Deutschland keineswegs verzweifelt. Auch in den Niederlanden herrschten die Romanisten und trat die berechtigte heimische Weise gegen die Lust, fremde Werke nachzuahmen, gegen den virtuosen Formalismus zurück. Dass diesem Durchgangspunkte nicht die Rückkehr zur nationalen Kunst folgte, haben in Deutschland die schlimmen Zeiten des siebzehnten Jahrhunderts verschuldet. Nur die Landschafts- und Thiermalerei retteten sich eine stärkere Lebenskraft; jene Zweige dagegen, in welchen ein selbstbewusstes glückliches Volk seine Empfindungen kundgibt, versiegten.

Manche der hier vorgetragenen Meinungen kann man in Janitschek's Buch zwischen den Zeilen lesen. Es gehört zu den Vorzügen des Werkes, dass es nicht allein die Möglichkeit harmonischer Verbindung der forschenden Kleinarbeit mit historischen grösseren Ausblicken beweist, sondern auch zu weitern Forschungen anregt und viele bis dahin leise anpochenden Gedanken zu offener Aussprache drängt. Eine unbedingt vollkommene Geschichte der deutschen Kunst besitzen wir noch nicht, aber durch das Grote'sche Unternehmen, insbesondere durch Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei sind wir ihr einen starken Schritt näher gerückt.

Soll ich zum Schlusse noch einige Wünsche vorbringen, welche sich auf eine künftige Darstellung der deutschen Kunstgeschichte beziehen? Im tiefsten Grunde wurzelt unsere Kunst im nationalen Boden. Ihn soll der Kunsthistoriker nicht allein genau kennen, sondern auch bei der Einzelschilderung fest im Auge behalten. Die Rassen- und Stammesphantasie bestimmt die eigenthümlichen Anfänge der nationalen Kunstpflege. Ihre Einwirkung setzt sich aber fort, so lange ein Volk lebt. Man sehe darauf hin die Entwicklung unseres Ornamentes an, ferner die Art und Weise, wie abstrakte Vorstellungen in eine körperliche, greifbare Form gebannt werden und bestimmte ästhetische Begriffe immer wiederkehren. Man wird dann die dauernde Herrschaft der Stammesphantasie nicht bezweifeln. Ihr Einfluss wird durchkreuzt durch den internationalen Verkehr, ihre Natur reicher entwickelt oder gewandelt durch die Schicksale, welche das Volk im Laufe der Zeiten erfährt, durch die veränderten Bedingungen, unter welchen es sein Leben einrichtet. Alle diese Umstände helfen mit, neben der besonderen Naturanlage die Individualität des einzelnen Künstlers zu bestimmen, seiner Persönlichkeit ein festumschriebenes Gepräge aufzudrücken. Das persönliche Wirken des Künstlers erscheint noch in anderer Weise gebunden. Er schafft nicht in das Blaue, sondern steht einer fertigen Kunstwelt gegenüber, keinem Haufen todter, widerstandsloser Stoffe, sondern einem organisirten, mit kräftigen Trieben begabten Kreise. In jedem Baugliede, in jeder Kunstform liegt ein Keim lebendiger Entwicklung verborgen, welche der richtige Künstler entdeckt und folgerichtig zu freierer Entfaltung bringt. Das Verdienst des Künstlers würde aber unvollkommen gewürdigt werden, wenn der Forscher nicht den lebenskräftigen Keim blosslegte. So tritt zu der synthetischen Arbeit, welche die Persönlichkeit des Künstlers anschaulich aufbaut, noch eine analytische hinzu, die eingehende kritische Prüfung der Kunstformen auf ihre Entwicklungsfähigkeit hin. Dass diese mannigfachen Aufgaben der Forschung in der Fachlitteratur schon ganz gelöst sind, wird wohl auch der grösste Optimist nicht behaupten.

Dohme hat sich in der Vorrede zur Geschichte der deutschen Baukunst gegen die sogenannten culturhistorischen Einleitungen ausgesprochen. Mit vollem Rechte, namentlich wenn sie so einseitig und oberflächlich verfasst sind, wie es häufig geschieht. Nicht um abgetrennte, mit der eigentlichen Sache nur lose zusammenhängende allgemein historische Betrachtungen handelt es sich. Der Künstler soll mitten in seine sociale Umgebung versetzt werden, aus welcher er herauswächst, auf den Kunstboden unmittelbar gestellt, welchen er bearbeitet, mit neuen Blumen, schöneren Ablegern der alten, schmückt. Dadurch könnte der Abweg vermieden werden, welchem sich die kunsthistorischen Schriftsteller bedenklich nähern. Der Kunstgeschichte droht die Gefahr, in Generalkataloge der künstlerischen Thätigkeit auszuarten. Vollständige Aufzählung der Werke, welche der einzelne Künstler geschaffen hat, gilt häufig als das Hauptziel der kunsthistorischen Erzählung. Auch hier müssen wir von den Historikern lernen. Sie kennen und prüfen alle Actenstücke, welche von einem Staatsmanne ausgegangen sind; diese Kenntniss, die nothwendige Unterlage ihres Urtheils, behalten sie aber für sich. Um dem

Leser dies wirklich bedeutende Wirken des Staatsmanns nahe zu bringen, sichten und wählen sie jene Urkunden heraus, welche zum Verständniss seiner Natur, seiner Entwicklung und seines Werthes wesentlich beitragen. Man zeichnet kein Bildniss, indem man Strich neben Strich mechanisch setzt, sondern indem man den Strichen jene Krümmung, jenen Schwung, jenen Zug verleiht, welche den Kopf lebenswahr und charakteristisch gestalten. Mit einem Wort: die Kunstgeschichte wird nur auf die Dauer bestehen, wenn sie in Zielen und in Methode den anderen historischen Disciplinen gleich zu kommen sich bemüht. Sollte sie aufhören, als ein Zweig der historischen Wissenschaften zu leben, so würde eintreten, was vielleicht manche wünschen. Die alte Kunst würde zum Gegenstand der Speculation der Händler, zum Spielball in den Händen mehr oder weniger glücklicher Kenner herabsinken.

Anton Springer.

Architektur.

Dr. Joseph Neuwirth: Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372—1378. Mit Unterstützung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Mit fünf Lichtdrucktafeln. Prag, Calve (Ottomar Beyer), 1890. 501 S. —

Oft und eingehend hat sich die Forschung mit den mittelalterlichen Kunstdenkmalen Böhmens beschäftigt, die um so mehr Interesse bieten, weil das Land, an der Grenze der slavischen und germanischen Culturvölker gelegen, beiden in demselben wohnenden Stämmen vielfach Gelegenheit bot, sich an der Verwirklichung grossartiger Ideen zu bethätigen, so dass es mitunter bei den spärlichen Nachrichten, die auf uns überkommen sind, schwer ist zu entscheiden, welchem der beiden Stämme bei einem bestimmten Objecte der grössere Antheil zukommt. In der »Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Premysliden« hat N. nur auf streng beglaubigte Nachrichten und in stetem Vergleich mit deutschen, französischen, italienischen und byzantinischen Werken sich der schweren Arbeit unterzogen, vom modernen Standpunkte klares Licht in die ältesten Zeiten der christlichen Kunst in Böhmen zu bringen, vor Allem aber nachzuweisen, auf Grund welcher Einflüsse sich das eigenartige Kunstleben dieses Landes entfaltete. Viele bisher gültige Ansichten mussten nach den objectiven Erwägungen des Verfassers fallen oder sie wurden berichtigt, eine Fülle neuer Anschauungen, insbesondere über den Antheil der Mönche an der Kunstentwicklung Böhmens verdanken wir seinen Forschungen, auf welche näher einzugehen hier nicht der Ort ist. — Grueber würdigt in seiner umfassenden Arbeit: »Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, nach den bestehenden Denkmalen geschildert«, die Kunstdenkmale nur als Künstler, ohne auf geschichtliche Nachrichten besonderen Werth zu legen. Diese einseitige Behandlung ist ein wesentlicher Mangel des Buches namentlich in der luxemburgischen Epoche, in der zahlreiche Quellenschriften über die rege Thätigkeit auf dem Gebiete der Kunst berichten. Wie wenig Interesse Grueber Quellenforschungen entgegenbrachte, geht aus der Thatsache hervor, dass, wiewohl er zuerst die Wochenrechnungen

kannte, ihm nur dürftige Bemerkungen über dieselben (III. S. 38—39) genügten, ohne sich mit dem Inhalte eingehender zu befassen. Um mit N. zu sprechen, findet bei der hohen Bedeutung, welche dem Prager Dome unter den Baudenkmalen der Gothik zukommt, und der Thatsache, dass nur wenige derselben an Grossartigkeit des Aufbaues, an Reichthum und Feinheit des decorativen Schmuckes mit dem Prager Dome wetteifern können, eine kritische Ausgabe der Dombaurechnungen die vollste Berechtigung, da dieselben nicht bloss eine wahre Fundgrube von detaillirten Berichten über dieses Kunstwerk enthalten, sondern auch den einzigen zusammenhängenden Bericht bilden, aus dem sich ein getreues Bild über die Art der Bauführung in jenen Tagen entwerfen lässt, wenn man von den späteren Regensburger Aufzeichnungen und den Bruchstücken der Xantener Victorskirche absieht. So wird denn jeder Freund der Kunstgeschichte dem Verf. Dank wissen, dass sich derselbe in seinem unermüdlichen Fleisse der Herausgabe einer an sich recht trockenen und mühevollen Arbeit unterzog, aber auch der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, die durch eine namhafte Unterstützung das Erscheinen des Buches ermöglichte.

Der um die Geschichte Böhmens hochverdiente Domherr Dr. Anton Frind hat die beiden Handschriften der Wochenrechnungen, von denen die erstere den Titel trägt: »Solutio hebdomadaria pro structura templi Pragensis anno domini 1372 et sequentibus usque ad annum 1374«, unter der Sign. F 1 und F 2 in der Bibliothek des Prager Metropolitancapitels eingereiht. Einige lose Blätter am Anfange mitgerechnet, umfassen die Handschriften den Zeitraum vom 15. Februar 1372 bis 27. Mai 1374 (F 1) und vom 24. September 1374 bis 21. November 1378 (F 2), reichen also bei einer Lücke vom 27. Mai bis 24. September 1374 beinahe bis zum Tode Karl's IV. († 29. November 1378). Ausser einigen Schenkungen an Naturalien (S. 34, 74, 202) sind nur die wöchentlichen Auszahlungen in der Bauhütte verzeichnet. Jede Wochenrechnung gliedert sich durchschnittlich in drei Hauptheile. Der erste Theil umfasst die Ausgaben für die ständig beim Bau beschäftigten Persönlichkeiten wie für den Dombaumeister, Palier, Hüttenaufseher und Diener, für den Zimmermeister und Schmied, während in dem zweiten auf einer genau auf den Zoll gehenden Abschätzung angegeben wird, welche Stücke und wie viel von denselben jeder in der Bauhütte beschäftigte Steinmetz vollendet habe. Daran schliesst sich die eine selbständige Gruppe bildende Anzahl jener Fuhrleute, welche das zur Fortführung des Baues nothwendige Material aus den Steinbrüchen herbeischafften. Die für die Anschaffung verschiedenartiger Dinge verausgabten Summen, wie jene für den Ankauf von Blei, Holz, Sand etc. sind meist nach Angabe der Fuhrleute oder vor der Wochensumme eingestellt, manchmal auch in den ersten Hauptheil gezogen (vgl. S. 5). Die Handschriften, welche wohl nur den erhaltenen Bruchtheil der gleich mit Beginn des Dombaues sorgfältig gebuchten Rechnungen bilden, sind ein Gegenstück zu den libri erectionum et confirmationum der Prager Domkirche, welche von der sorgfältigen Art zeugen, mit der Alles seit Errichtung des Prager Erzbisthums 1344 eingetragen wurde. Ref., der die Wochenrechnungen vor N. kannte und in einer Abhand-

lung (Die Kunstthätigkeit in Prag zur Zeit Karl's IV., S. 15—19) gelegentlich benützte, kann nach eingehendem Vergleich mit der seiner Zeit gemachten Abschrift mit Vergnügen offen erklären, dass gegen die handschriftliche Redaction (S. 19—366) vom kritischen Standpunkte aus gar nichts einzuwenden ist und dieselbe in jeder Beziehung allen Anforderungen entspricht, die an eine Textausgabe gestellt werden können. Die Conjecturen, namentlich die des schwer leserlichen »fabro de acutione« sind zutreffend. Ebenso einverstanden ist derselbe mit den in der Einleitung S. 1—15 ausgesprochenen Ansichten über die Anlage und den Verfasser derselben.

Angelegt wurden die Rechnungen von dem Domherrn Andreas Kotlík, der nach dem Tode des »studiosus director« Beneš von Weitmühl († 5. Mai 1375) auch diese Würde neben der des notarius bekleidete. Die herrschende Sprache derselben ist die lateinische, nur bedient er sich, da er jedenfalls beider Landessprachen Böhmens mächtig war, wiederholt auch czechischer und deutscher Ausdrücke, denen er lateinische Endungen gibt, wie es ihm passte, oder weil ihm gelegentlich der richtige lateinische Ausdruck fehlte. Für die Bezeichnung von Geräthschaften oder für gewöhnliches Material verwendet er Ausdrücke der Volkssprache (S. 12), z. B. dlatones (dláto = Meissel), sochori (sochor = Hebebaum), lopatae oder lopatones (lopata = Schaufel), wogegen sich für die termini technici der Steinmetzen ausschliesslich deutsche Bezeichnungen vorfinden als claif, faileranfanc, sturczel, winperg, wincelstein u. a. m. Dafür findet sich die Erklärung in der Thatsache, dass neben den slavischen Steinmetzen eine ebenso stattliche Zahl deutscher arbeitet, von denen die Ausdrücke übernommen wurden, deren Nationalität sich daran erkennen lässt, dass sie gewöhnlich nach dem Orte ihrer Herkunft oder ihrer früheren Thätigkeit benannt sind, so erfolgt z. B. auf Fol. 6. F 1 (S. 31) die Auszahlung an die Steinmetzen Michael Colner (aus Köln), Hanz Saxo (aus Sachsen), Wierczpurger (aus Würzburg), ferner an Ticz und Petrus (vgl. S. 415 ffg.).

Im Anschlusse an die Textausgabe bespricht N. die Resultate, welche sich aus dem eingehenden Studium der Wochenrechnungen ergeben, wobei, wie es selbstverständlich ist, alle gleichzeitigen Nachrichten, welche in dieses Gebiet einschlagen, sorgfältig verwendet wurden. Mit gleich kundiger Hand behandelt er diesen für die Kunstgeschichte hochwichtigen Abschnitt, in welchem er mit gründlicher Vertiefung das gesammte Quellenmaterial in umsichtiger Weise ausbeutet und namentlich die Kenntniss über das Bauhüttenwesen des Mittelalters so ausführlich bereichert und ergänzt, dass vorangegangene Forschungen wie etwa jene Janner's völlig umgearbeitet erscheinen.

Es wird der unwiderlegliche Beweis erbracht, dass beim Dombau in Prag, ähnlich wie in Köln und an anderen Orten, wenn auch Karl IV. hochherzige Spenden stiftete, denen sich der Adel und das Volk anschlossen, doch hauptsächlich die Geistlichkeit vor keinem Opfer zurückscheute, um das grossartige Werk zu fördern. Begreiflicherweise wahrte sich daher die Kirche ihre Rechte beim Bau durch die Ernennung der directores fabricae, deren es fürs Gewöhnliche zwei gab (S. 388 fg.), denen die administrative Leitung der Bauhütte, die gesammte Geldgebahrung und die Beschaffung des Rohmaterials

zukam, wogegen der »magister operis« mit der technischen Durchführung betraut war. Aus den Rechnungen ergibt sich eben diese genaue Scheidung zwischen Bauamt und Bauleitung, wie auch die bestimmte Begrenzung der gegenseitigen Machtsphäre, welche noch näher aus einigen Stücken der cancellaria Arnesti und vor Allem aus vier Formeln eines Osseger Formelbuches beleuchtet wird (Stück 26—29, S. 367—369), auf welche Palacky (Ueber Formelbücher, II., S. 242) aufmerksam machte, die jedoch N. zum ersten Male vollinhaltlich mittheilt.

Sehen wir von der Thätigkeit des ersten Dombaumeisters Mathias von Arras ab, der etwa von 1344 bis 1352 den Bau leitete und nach dessen Entwurf die Anlage erfolgte, so ist doch unstreitig der Aufbau und die decorative Ausschmückung das Werk des zweiten Dombaumeisters Peter Parler von Gmünd. Obwohl dieser für die Entwickelung der Gothik in Böhmen bedeutsame Künstler auch in der neuesten Zeit wiederholt der Gegenstand eingehender Würdigung war, bleibt es doch auffällig, dass nicht einmal alles in Prag befindliche Material herangezogen wurde, denn N. bringt aus dem Stadtarchive S. 404 fg. mehrere gleichzeitige Nachrichten, welche sich zwar nicht auf seine Arbeiten, aber auf seine sociale Stellung und sein Familienleben beziehen, wodurch manche Irrthümer in dessen Biographie berichtigt werden. Aus denselben und den Rechnungen ergänzt sich der Stammbaum, ferner tritt deutlich hervor, dass er auch von Prag aus in steter Beziehung mit dem Westen, namentlich mit Köln, wo er wahrscheinlich schon früher Anknüpfungspunkte hatte, verblieb (S. 407). Von hohem Werthe ist auch der Versuch der Wiederherstellung des verloren gegangenen Vertrages, auf Grund dessen seine Berufung nach Prag erfolgte, aus dem sich einige Punkte mit unanfechtbarer Sicherheit festsetzen lassen (S. 409 fg.). Die für 1373 angesetzte Reise Peter Parler's nach Köln und ein kurzer Aufenthalt daselbst behufs Regelung der Erbschaft nach dem verstorbenen Schwiegervater entfallen, weil nach den für dieses Jahr vollständig enthaltenen Rechnungen der Dombaumeister weder im November noch zu einer anderen Zeit eine solche Reise unternommen haben kann (S. 404). Neue Gesichtspunkte ergeben sich über das Verhältniss des Parliers der Hütte zu dem Meister und über die Stellung, die ihm zugewiesen war (S. 425). Mehr von localer Bedeutung ist die Besprechung des Baubetriebes (S. 429—473), die für die Geschichte des Preises des Taglohnes, des Materials etc. sehr dankenswerthe Beiträge enthält. Fleissig zusammengestellte Tabellen des Preises der einzelnen Werkstücke, welche die Steinmetzen ablieferten, der Wochenrechnungen in der Hütte, der Steinzufuhr, des verbrauchten Kalkes, Bleies etc. ermöglichen eine recht leichte Handhabung des sehr schön ausgestatteten Buches.

»Auf Grund der Dombaurechnungen ergibt sich, dass 1372 das Treppenthürmchen mit der Schneckenstiege an der Südseite aufgeführt, 1373 der Triumphbogen und zwei andere Bogen der Wölbung geschlossen wurden, worauf man von Westen gegen Osten hin den Weiterbau der Triforiengalerie, das Versetzen einiger Fenster des Lichtgadens, weitere Einwölbung und die mit letzterer im Zusammenhange stehende Vervollständigung des Strebesystems folgen liess; es sind demnach in den Jahren 1372—1378 nur Partien des

Oberbaues vollendet worden und zwar augenscheinlich der westlichen Hälfte, da die Fortführung des Baues von 1366—1373 sich von Westen nach Osten bewegt und die Einhaltung dieser Richtung im Interesse der Durchführung des Ganzen somit als die naturgemässe erscheint.« In diese Epoche (1372 und 1373) fällt die Edelsteindecoration der Wenzelscapelle im Dome, die ein würdiges Seitenstück zu den gleichen Arbeiten in Karlstein bietet. Die Notizen der Rechnungen gewähren Aufschlüsse über die Bereitung und Mischung des feinen Mörtels mit Eiern zum Versetzen der Steine und die Art, wie dieselben befestigt wurden (S. 484). In engem Zusammenhange mit diesem seltsamen Wandschmuck stehen die Malereien der Capelle, die im Laufe der Zeit leider viel gelitten haben. Die Durchführung derselben war dem Maler Meister Oswald übertragen, der auch mit der Bemalung der Wappen an der Schneckentreppe betraut war (S. 44, 50, 118). Die Thätigkeit dieses bisher unbekannten Meisters in Prag ist nur aus den Rechnungen nachzuweisen, da er kein Mitglied der Prager Malerzeche war, während über seinen Aufenthalt N. auch urkundliche Nachrichten vorfand (S. 495, N. 1). Andeutungen lassen vermuthen, dass der Meister aus Baiern nach Prag eingewandert ist (S. 496). Eine schöne Schmiedearbeit ist die für den ursprünglichen Hauptaltar der Wenzelscapelle bestimmte Thür des Sacramentshäuschens, die der Domschmied Wenzel 1375 vollendete. Peter Parler's eigenhändige, vorzügliche Arbeit ist das Grabdenkmal K. Přemysl Ottokar's I., für dessen Herstellung er 1377 mit 15 Schock Prager Groschen entlohnt wurde, da er laut seines Vertrages dazu nicht verpflichtet war (S. 498, 394). Mit diesem zeigt im Aufbau und der feinen Ausführung der Sarkophag für Přemysl Ottokar II. eine so auffällige Uebereinstimmung, dass er gewiss derselben kunstfertigen Hand entstammt. Die anderen Fürstengräber sind nach seiner Anordnung, aber nicht von ihm gefertigt worden; an der Grabplatte für die Königin Gutta arbeitete Meister Tilmann, der dem Verband der Hütte nicht angehörte. — Die meisten dieser Kunstwerke sind in vorzüglichen Lichtdrucktafeln aus der artistischen Anstalt des C. Bellmann in Prag beigegeben. Zum ersten Male wurden aus diesem Anlass die Wandgemälde der Wenzelscapelle mit grossen, technischen Schwierigkeiten aufgenommen: Das Votivbild, die Dornenkrönung Christi, Christus vor Pilatus und die Frauen am Grabe Christi, ebenso die Büste des Domherrn Andreas Kotlík aus der Triforiengalerie.

Wir geben uns der zuversichtlichen Hoffnung hin, dass dieser gelungenen Arbeit Neuwirth's in Kürze eine Würdigung der Kunst zur Zeit der luxemburgischen Könige in Böhmen folgen wird. Dr. *Ad. Horcicka.*

Plastik.

David Ritter von Schönherr: Alexander Colin und seine Werke, 1562—1612. Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Band II, Heft 2 und 3. Heidelberg, 1889. Karl Groos. 108 Seiten mit 14 Lichtdrucktafeln.

Unter den grossen Meistern der Renaissancekunst in Deutschland steht Alexander Colin mit seinen Arbeiten am Otto-Heinrichsbaue des Heidelberger

Schlosses und den herrlichen Reliefs des Innsbrucker Maximiliansgrabmals in erster Reihe; trotz seiner hohen Bedeutung fehlt bis zur Stunde eine die Gesammtthätigkeit des Künstlers umfassende streng wissenschaftlichen Anforderungen vollständig entsprechende Monographie, für deren Ausführung in Schönherr's »Alexander Colin und seine Werke« ein ausserordentlich reichhaltiges, geschickt gruppirtes und umsichtig verwendetes Material beigebracht erscheint. Die Untersuchung umfasst die Zeit von 1562—1612, von der Berufung Colin's nach Innsbruck bis zum Tode des Meisters. Der eingehenden Behandlung der Arbeiten zum Innsbrucker Grabmale Maximilian's I. schliessen sich an: der Brunnen für den Innsbrucker Thiergarten, das Grabmal im Prager Dome, die Marmorbrunnen für den kaiserlichen Lustgarten in Ebersdorf bei Wien, die Erztafel vom Haller Salzberge, die Grabmale des Erzgiessers Gregor Löffler und seiner Gattin, der Familie Dreyling in Schwaz, der Freiherren v. Althan zu Murstetten in Niederösterreich, der Katharina v. Loxan, der Philippine Welser und ihres Gemahls in der Hofkirche zu Innsbruck. Dass man Colin gern für Grabmalarbeiten gewann, bestätigen auch die auf ihn zurückgehenden Grabmale der Freifrau Benigna v. Wolkenstein in Meran, des Hans Fugger in Augsburg, des Bischofs Johannes Nas und die Reliefs des Hohenhauser Grabmals in Innsbruck, auf dessen Friedhof sich der Meister selbst ein Denkmal errichtete. Doch auch andere Aufträge gingen dem Künstler zu, wie die Entwürfe für die Ausstattungsstücke der Kirche in Seefeld, die in Holz geschnittenen Stücke der Ambraser Sammlung, Holzschnitzereien für die Schwestern des Erzherzogs Ferdinand, Stuccatur- und Thonarbeiten vollauf bezeugen. Die Frage, ob Colin Architekt war, bejaht der Verf. nach dem Wortlaute der Denkschrift, die des Meisters Sohn, Abraham Colin, 1623 dem Erzherzoge Maximilian überreichte, und stellt fest, dass Colin in Heidelberg als Architekt und Bildhauer zugleich thätig war. Zuletzt ist der Todestag des Künstlers für den 17. August 1612 nachgewiesen, das Schwanken in der Angabe des Geburtsjahres zwischen 1526 und 1529 berührt und eine Besprechung der persönlichen und Familienverhältnisse angeschlossen.

Schönherr betrachtet, wie er in der Einleitung betont, »hauptsächlich das Zusammenfassen der historischen Momente des Lebens und Wirkens Colin's auf Grund archivalischer Forschung« als seine Aufgabe. Aus einer reichen, durch ihn erst der kunstgeschichtlichen Verwerthung erschlossenen Quelle (Innsbrucker Statthaltereiarchiv) leitet er vorsichtig weiterschreitend und ruhig erwägend einen Strom des Lichtes auf den Lebens- und Arbeitsgang Colin's; in der Darstellung herrscht nirgends Stagnation, sondern sachgemässes, ansprechendes Fortschreiten. Geschickt ist der Brunnen für den Innsbrucker Thiergarten mit jenem der Ambraser Sammlung in Beziehung gebracht und in interessanter Weise die Arbeitstheilung der Künstler und der Einfluss der Malerei auf die Plastik berührt. Für eine Colin-Biographie wird Schönherr's Arbeit jederzeit eine sehr werthvolle und zuverlässige Grundlage bleiben; die gute Ausführung der beigegebenen Lichtdrucktafeln erhöht den Werth und die Verwendbarkeit der Publication.

Joseph Neuwirth.

Malerei.

Ivan Lermolieff: Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Mit 62 Abbildungen, S. 443. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1890.

Von jeher ist Kampfeslust und streitbare Stimmung als ein integrirender Bestandtheil germanischen Wesens betrachtet worden: selbst dem in Dichten oder forschendes Denken versenkten Germanen lag niemals das Schwert so weit, als dass er es nicht mit schnellem Griff erfassen und gegen jeden Feind oder Störenfried hätte schwingen können. Soweit es sich nun um Vertilgung von lichtfeindlichen Dämonen und Ungeheuern, um Abwehr gefährlicher Gegner, soweit es sich um Gefahr und kühnes sich selbst in die Schanze schlagen handelte, war solche kriegerische Stimmung wohl werth, von Sängern als Helden würdig gefeiert zu werden. Als aber die Zeit kam, da die Angriffslust und Streitfreudigkeit auf das Gebiet wetteifernder Culturarbeit, die statt zu trennen, doch zu vereinen bestimmt war, übertragen wurde und man die ehrliche Schneide des Eisens mit ferntreffenden Geschossen vertauschte, da musste das Lob der Kampfesfreudigkeit verstummen und als Held gepriesen werden, wer zu Gunsten der höchsten Aufgaben allgemeiner Bildung den Frieden wahrte auf Kosten alles persönlichen ehrgeizigen Strebens.

Wer die Geschichte wissenschaftlicher Forschung verfolgte, würde gewahren, dass mit zunehmendem Bewusstsein von der Bedeutung und Schwierigkeit der zu lösenden Fragen zum Besten der Concentration auf die Sache alle persönlichen Auseinandersetzungen und Anfeindungen hintangesetzt werden mussten. Mehr und mehr befreit man sich von der früher allzu sehr gepflegten Unsitte, Zeit und Witz in unfruchtbarster Weise auf persönlichen Disput zu verschwenden, um vielmehr alle Kraft an die gründliche sachliche Erörterung und, falls es sich um eine Streitfrage handelt, an eine gewissenhafte Discussion derselben zu setzen. Wie auf manchem anderen wissenschaftlichen Gebiete, so hat auch auf dem der deutschen Kunstforschung dieser Geist der Humanität in freier und erfreuender Weise in der letzten Zeit sich bethätigt. Bei der grössten Verschiedenheit der Gesichtspunkte und Forschensmethoden, bei der ausgesprochensten Divergenz der Ansichten in so manchem Fall hat man mit Glück persönlichem Angriffe sich durchaus ferne zu halten gesucht und, man darf es wohl sagen, es ist der Sache selbst in entschiedenster Weise zu Gute gekommen.

Da erschallt es plötzlich, ohne ersichtlichen Grund, wieder von Kriegsgeschrei, und zwar von einer Seite und in einer Weise, der man sich schwerlich versehen konnte. Nicht ein jugendlicher Heisssporn, der sich mit Gewalt freie Bahn zu brechen sucht, sondern Einer aus den Reihen der ältesten Generation, ein Forscher, dessen ausserordentliche Verdienste um die Erweiterung unserer Kenntnisse der italienischen Malerei von allen Seiten dankbar anerkannt werden, lässt die Herausforderung ergehen. Eine grosse schmerzliche Ueberraschung für so Manchen, der mit inniger Verehrung und Dankbarkeit an Ivan Lermolieff hängt, hat dessen neueste Publication: der erste Band der »Kunstkritischen Studien über italienische Malerei« hervorgerufen.

Nicht als ob diese neu redigirten und umgearbeiteten Aufsätze über die römischen Galerien des Neuen und Wissenswerthen nicht genug brächten, so bekannt auch freilich schon der grössere Theil der Bestimmungen aus Lermolieff's früheren Arbeiten sein mag, aber es hätte wohl Niemand geahnt, dass der verdiente Kunstforscher sich wiederum veranlasst sehen würde, seinem Buche einen durchaus polemischen Charakter aufzuprägen; dass man, statt einfach Lermolieff's Ansichten und Beweise zu hören, gezwungen würde, ihn auf seinen Streifzügen gegen zum grossen Theil ganz unauffindbare Gegner und Verkleinerer seiner Verdienste zu begleiten. Man hat nach Beendigung der Lectüre des Buches das Gefühl, in Gesellschaft Eines gewesen zu sein, dessen erregte Phantasie überall Gespenster sieht und mit aller Gewalt die Anderen an dieselben glauben machen möchte, ohne dass ihm dies gelingen kann.

»Wo sind denn,« möchte man fragen, »in aller Welt diese in so abschreckenden Farben geschilderten deutschen Kunstgelehrten, vor denen man allerdings einen gelinden Schrecken bekommen möchte, entsprächen sie der Schilderung?« Es gibt vielleicht, sieht man genau hin, Einige, die auf dem Standpunkte stehen, man könne über Kunstwerke s c h r e i b e n, ohne dieselben gründlich g e s e h e n zu haben — solche hat es vor Lermolieff gegeben und wird es nach ihm geben, in Deutschland so gut wie in Russland und in Italien. Aber auf die kommt es doch weiter nicht viel an: in jeder Wissenschaft sind zu aller Zeit Berufene und Unberufene thätig gewesen. Wollte man aber gerade die Richtung der neueren Kunstforschung charakterisiren, so darf man getrost sagen, selbst wenn man im Uebrigen manchen modernen wissenschaftlichen Bestrebungen gegenüber eher ablehnend als zustimmend sich verhält, dass bei allen es wirklich ernst nehmenden Forschern das eifrigste Bemühen, wahre Kunstkennerschaft sich zu erringen und dieselbe zur Basis der Kunstgeschichte zu machen sich geltend macht. Der Weg, der hierzu eingeschlagen wird, die Begabung, die Erfolge mögen und müssen verschiedene sein, aber das aufrichtige Streben in dieser Richtung ist von einem gerechten Beurtheiler nicht zu verkennen. Und, darf man hinzufügen, die Erfolge machen sich auf allen Gebieten der Kunstgeschichte bemerkbar.

Lermolieff selbst hat hierzu fraglos sehr viel beigetragen, mehr vielleicht durch das Beispiel, welch' bedeutende Resultate eine bestimmte Methode beim Betrachten der Kunstwerke erzielt, als durch die Feststellung dieser Methode als einer allgemein gültigen und allumfassenden selbst. Indem er Aufschluss darüber gab, welche Merkmale in Kunstwerken die sein kritisches Urtheil bestimmenden waren, gab er den lehrreichsten Hinweis darauf, in welcher Weise ein stilkritisches Urtheil überhaupt in einer für Andere fasslichen demonstrirenden Weise zu begründen sei. Nach einer bestimmten Seite, dem scharfen Erfassen einzelner für die Kunst eines Meister charakteristischen Merkmale, wie es besonders die Form des Ohres und der Hand ist, gab er eine entscheidende Norm. Lermolieff stellte eine bestimmte, ihm eigenthümliche Methode auf, und daran war genug für alle strebsamen jüngeren Forscher zu lernen.

Aber, wer nun diese Methode als die einzig mögliche, einzig wissenschaftliche und fruchtbare betrachten möchte, würde die eine grosse Thatsache verkennen, dass von jeher jeder Kunstkenner seine eigene, seiner specifischen Beanlagung entsprechende Methode sich gebildet hat. Will man von einer »idealen« Methode sprechen, so wird es eine solche sein, die in einer Alles umfassenden Weise alle wesentlichen Merkmale des Stiles eines Künstlers bestimmt: in einem Bilde also abgesehen von dem Allgemeinsten: der Compositionsart, die eigenthümlichen Farben und die eigenthümliche Zusammenstellung dieser Farben, die Form der Typen und der Gestalt bis ins Einzelne, die Art der Gewandbehandlung, Form und Farbe der Landschaft; endlich die vielleicht am schwierigsten zu definirende, dennoch aber sehr wohl zu unterscheidende malerische Technik. Alles dieses wirkt ja bestimmend beim ersten Gesammteindruck eines Kunstwerkes, und über Alles hätte sich der Kunstkenner, der seine Ansicht Anderen verständlich und überzeugend darlegen will, nach Kräften Aufschluss zu geben. Nun wird man aber dieser idealen Analyse stets nur annähernd nahe kommen können. Jedes Auge sieht eben verschieden und wird sich daher auch vorzugsweise an dieses oder jenes Merkmal halten, welches gerade ihm besonders sich einprägt. Für den Einen wird der Farbeneindruck, für den Anderen die Typenform, für den Dritten die Landschaft beim ersten Sehen das Erkennungszeichen eines bestimmten Künstlers sein, ohne dass er sich dessen gleich bewusst würde. Hier spricht eben trotz Allem, was dagegen gesagt wird, das Gefühl die erste Rolle, und der analysirende Verstand kommt erst an zweiter Stelle. Durch die Gewohnheit, sich über die Einzelheiten in einem Kunstwerke Rechenschaft zu geben, unterscheidet sich der Kunstkenner vom Dilettanten, aber in jedem einzelnen Falle ist es doch immer der ganz allgemeine Eindruck, auf Grund dessen der Kunstkenner zunächst das Kunstwerk diesem oder jenem Meister zuschreibt. Je grösser der latente Reichthum an Formen und Farben, welche die Erfahrung seinem Gedächtniss mit Schärfe eingeprägt hat, ist, mit desto grösserer Sicherheit und Schnelligkeit wird er die Analogien in dem neu vor ihn tretenden Kunstwerk gewahren und den Stil eines bestimmten Meisters gewahren. Dann aber erst tritt er in das Stadium des sich Rechenschaftablegens über die einzelnen Momente, die sein Urtheil bestimmt haben.

Will er nun die Richtigkeit dieses seines Urtheils beweisen, so wird ihm das um so eher gelingen, je mehr entscheidende Merkmale er vorzubringen weiss. Schliesslich wird er den Anderen aber nur dann zu überzeugen vermögen, wenn dessen Auffassungsfähigkeit von Formen und Farben der seinigen entspricht. Trotz Ohren und Händen, trotz vielem Anderen, was mindestens ebenso wichtig ist, wird sich schliesslich niemals wirklich im strengsten Sinne »beweisen« lassen, dass dieses Kunstwerk von Diesem, jenes von Jenem ist. Immer bleibt ein Rest subjectiven Gefühles übrig, mag er auch häufig noch so gering erscheinen. Und damit ist dem Autoritätenglauben stets eine Hinterthüre geöffnet. Je nach den Erfahrungen, die man selbst nachprüfend gemacht hat, wird man von vornherein dem Urtheil des einen oder des an-

deren Kunstkenners ein grösseres Vertrauen entgegen bringen. Und schliesslich wird die Wahrheit nicht durch die ja nie zur Evidenz zu bringenden Beweise, sondern durch die Uebereinstimmung hervorragender Kunstkenner zu Tage kommen, so weit es sich eben um Werke handelt, deren Verfertiger nicht sonst irgendwie beglaubigt sind.

Dies heisst nun nicht so viel, als sollte nicht jeder Kunstkenner, der eine Behauptung aufstellt, so weit dies überhaupt in seinen Kräften steht, die Begründung derselben durch möglichstes Eingehen auf Einzelheiten beibringen. Nur so wird er sich überhaupt Vertrauen und Glaubwürdigkeit erringen, und so die Basis des Verständnisses mit anders Denkenden gewinnen können. Aber, und hier kommen wir wieder auf den Ausgangspunkt unserer Betrachtung zurück, Jeder wird hierin seine Methode haben, so lange nicht die eben angedeutete »ideale« annähernd erreicht wird. Und ein Mündler, ein Bode hat so gut seine Methode als ein Lermolieff, und hat so gut wie dieser seiner Methode die grössten Erfolge verdankt. Und, will man gerecht sein, so fällt ein Vergleich der Gründlichkeit, mit welcher gerade zwei so hervorragende Forscher, wie Lermolieff und Bode, ihre Behauptungen zu begründen suchen, ganz unzweifelhaft zu Gunsten Bode's aus, der in allen seinen speciellen Untersuchungen — wie man sie freilich nicht in einem so kurz gefassten Reisehandbuch, wie es der »Cicerone« ist, suchen darf — mit einer Sorgfalt Rechenschaft von allen seine Ansicht begründenden Merkmalen eines Kunstwerkes ablegt, wie sie kaum einem anderen älteren oder neueren Kunstkenner zu eigen war und ist. Darlegungen, die ganz entschieden über die kurzen Andeutungen, mit welchen Lermolieff seine Behauptungen erhärtet, hinausgehen.

Es muss dies auf das Bestimmteste betont werden, da nach dem Auftreten Lermolieff's das Gegentheil angenommen werden könnte. Niemand wird es diesem bestreiten, dass die Formen von Ohr und Hand sehr charakteristische und besonders fassliche stilistische Merkmale sind, sowie auch Niemand behaupten dürfte, dass Lermolieff b l o s s diese Kennzeichen beachtet, das wäre durchaus sinnlos und ungerecht. Aber nichts destoweniger bleibt es eine unleugbare Thatsache, dass er sich, bei Begründung seiner Ansichten, auf Anführung sehr weniger Merkmale beschränkt, viele andere verschweigt, also sich andeutend, nicht ausführend verhält. Es sind in der Regel mehr Anregungen zu einer erst vorzunehmenden umfassenderen Charakteristik der Eigenthümlichkeiten eines Meisters, die er Anderen gibt, als dass eine solche von ihm selbst geboten würde. Wenn er, um nun ein Beispiel zu wählen, bei Besprechung der Jugendarbeiten Garofalo's S. 265 sagt: »der heil. Joseph hat einen Kopftypus, der auf den Bildern dieser seiner Frühzeit öfters wiederkehrt,« so bleibt es doch Anderen durchaus überlassen, festzustellen, worin nun die Eigenart gerade dieses Kopftypus besteht! Nur ganz ausnahmsweise erhält man eine eingehende Besprechung aller wesentlicher Merkmale, wie sie Bode in allen seinen Einzelstudien bringt — ich greife nur aus der staunenswerthen grossen Fülle seine sorgfältigen Untersuchungen über Verrocchio's und Lionardo's Auferstehung in Berlin heraus, weil sich die Gegner einfach be-

gnügt haben, kurzweg die Unrichtigkeit der hier aufgestellten Behauptungen zu proclamiren, ohne nur sich zu der oberflächlichsten wissenschaftlichen Widerlegung zu bequemen.

Dies hängt nun aber mit einer anderen Frage zusammen. In gewissen Fällen sieht sich der Kunstkenner der Mühe überhoben, eine ausgesprochene Ansicht mit Eingehen auf alle Einzelnheiten zu widerlegen, weil er selbst einfach eine gänzlich verschiedene Meinung über den künstlerischen Werth des streitigen Kunstwerkes hat. Ein Bild, das dem Einen von der Hand eines ersten Meisters geschaffen dünkt, scheint dem Anderen von vornherein das Product eines schwachen Künstlers zu sein. Da hört es denn auf mit Beweisen und Gegenbeweisen, und das subjective Gefühl macht sich in voller Ungebundenheit geltend. Der Eine wird Unrecht haben, der Andere Recht, aber es gibt keine Brücke der Verständigung mehr. Solche Fälle kommen öfter vor, als man es annehmen sollte. Da stehen sich nun die beiden Antipoden gegenüber, und es bleibt nichts Anderes übrig, als dass aus nicht zu beirrender Ueberzeugung heraus der Eine dem Anderen die erste Grundbedingung der Kennerschaft, nämlich künstlerisch feines Gefühl, abspricht. Auch hier muss nun, sieht man, wie in einzelnen Fällen Kritiker von unleugbar feinem Geschmack das Entgegengesetzte betreffend die künstlerische Qualität eines Werkes behaupten, von vorneherein zugestanden werden, dass selbst der feinbegabte Kenner Täuschungen, die in irgend einer Voreingenommenheit des Auges oder des Geistes wurzeln, ausgesetzt ist. Solche entgegengesetzte Ansichten sind nicht zu versöhnen: die Kämpfer, nachdem sie Alles vergeblich aufgeboten haben, sich gegenseitig das Geständniss der Niederlage abzuzwingen, haben vom Schauplatz abzutreten und das Urtheil berufenen Richtern zu überlassen. Woraus dann aber, bis zur Entscheidung durch die Mehrzahl competenter Stimmen, zumeist ein erneuter Kampf mit den einzelnen Schiedsrichtern resultiren würde. Es käme eine ganze Ilias zu Stande, wollte man alle solche Einzelkämpfe, die auf kunstgeschichtlichem Gebiete in dieser Weise und aus diesem Grunde ausgefochten wurden und werden, berichten. Wer solches Epos mit tiefem Verständniss gelesen, der wünschte dann freilich, dass gerade die tapfersten und kraftvollsten Vorkämpfer sich vor Allem die Begegnung des Diomedes und Glaukus zum Vorbilde nähmen, die nicht auseinander gingen, ehe sie sich nicht Geschenke und edle Worte gegenseitig gespendet! —

Fast wider meinen Willen habe ich mich fortreissen lassen zu einem abwägenden Vergleich zwischen den Leistungen zweier Kunstforscher, deren jedem Einzelnen man doch ohne jedwede Vergleichung seine bedeutenden Verdienste voll lassen möchte. Aber Lermolieff's »Kunstkritische Studien« fordern dazu selbst auf, da sie schliesslich viel weniger gegen die deutsche Kunstforschung überhaupt, als gegen den einen Bode sich richten, dessen ebenso vielseitige als erstaunlich erfolgreiche wissenschaftliche Thätigkeit ihn doch vor Angriffen, wie die in diesem Buche gemachten, schützen sollte. Nur wer sich selbst nie in seinen Urtheilen geirrt, wer thatsächlich im Besitze einer unfehlbaren Methode, nur dem würde schliesslich ein Recht zugestanden

werden, in einem Tone sich zu äussern, wie es Lermolieff Bode gegenüber thut. Wenn Bode zuweilen irrthümliche Behauptungen aufgestellt hat, so hat dies Lermolieff nicht minder gethan und der Liste von vielleicht auf die Dauer unhaltbaren Bestimmungen des Einen liesse sich eine mindestens ebenso grosse, die dem Anderen auf Rechnung zu setzen wäre, gegenüberstellen. Aber — warum auf diese das Augenmerk richten und nicht vielmehr auf alles das Positive, was uns Forscher wie diese gegeben haben? Die Fähigkeit, des Anderen Verdienst frei anzuerkennen und dieses, nicht die Irrthümer hervorzuheben, ist von jeher der Quell eigenen fruchtbaren Schaffens gewesen. Bei alledem drängt sich unwillkürlich die Frage auf, warum doch ein Forscher, der so viel zu geben hat, wie Lermolieff, die reine, unbefangene Freude dem Leser an seinen Veröffentlichungen trübt, indem er andere um die Wissenschaft hochverdiente Männer, das eine Mal Crowe und Cavalcaselle, das andere Mal Bode zur Zielscheibe seines durchaus unverdienten Spottes wählte. Nun mögen sich Crowe und Cavalcaselle mit Bode und so manchen Anderen trösten — sind sie zum Aufenthalt im Inferno verurtheilt worden, so ist es wenigstens der oberste Kreis, in dem gar manche Edle sich zusammenfinden. Wer weiss, wie viele ihnen noch gesellt werden! Wenn es nur nicht schliesslich dem gestrengen Richter nach allen seinen Urtheilen gar schaurig einsam zu Muthe werden wird! Vielleicht dass er sich dann selbst aufmacht zu den Verdammten: einer freundlichen Aufnahme und eines Ehrensitzes unter ihnen kann er trotz Allem gewiss sein.

Der erste Band von Lermolieff's »Kunstkritischen Studien« behandelt, wie erwähnt, die Galerien Borghese und Doria in Rom oder geht, richtiger gesagt, von denselben aus. Die dereinst in der »Zeitschrift für bildende Kunst« veröffentlichten Aufsätze haben eine vielfache Umarbeitung und Bereicherung erfahren. Als die werthvollsten ausführlicheren neuen Excurse sind die über Bacchiacca, Perino del Vaga, Sodoma, Cesare da Sesto hervorgehoben, doch erstrecken sich die Untersuchungen, wie es in dem Charakter der Lermolieff'schen Arbeiten zu liegen pflegt, auf fast alle bedeutenden Künstler Italiens im 15. und 16. Jahrhundert. Ich bescheide mich, ohne weitere Discussionen, zu der, wie sich dies von selbst versteht, ja mancher Anlass geboten wird, die wichtigsten Bestimmungen kurz anzuführen. Wie billig, hat man da wohl mit Raphael, für dessen Kenntniss Lermolieff schon so viel gethan hat, zu beginnen. Dass Lermolieff die Fornarina im Palazzo Barberini nicht als Werk des Urbinaten gelten lässt, vielmehr die Donna velata im Pitti für die eigentliche Fornarina hält, ist bekannt, ebenso dass er das männliche, früher Holbein genannte Porträt in der Galerie Borghese als eine Jugendarbeit Raphaels ansieht. Die Vision Ezechiels wird der Ausführung nach Giulio Romano, der Cardinal Inghirami einem nordichen Copisten, der Cardinal Bibbiena einem Schüler zugeschrieben. Die sogenannte Fornarina in der Tribuna der Uffizien und der Violinspieler im Palast Sciarra werden mit Nachdruck als Schöpfungen Sebastiano's del Piombo angeführt, in dessen Werke auch der Raphael getaufte Johannes der Täufer im Louvre eingereiht wird. Ueberraschende neue Kritik wird aber

an zwei anderen Gemälden ausgeübt. Einmal wird das herrliche Frauenporträt in der Tribuna dem Raphael genommen, ohne dass Lermolieff einen anderen Meister vorzuschlagen wüsste. Das andere Mal wird das Doppelporträt des Beazzano und Navagero in der Doriagalerie als Werk des Urbinaten gefeiert. Ausführlicher auch, als dies früher der Fall war, werden die Raphael zugeschriebenen Zeichnungen zur Hochzeit Alexanders mit Roxane besprochen und für Sodoma reclamirt, von dem auch eine andere Composition: die Leda, auf Grund einer Anzahl fälschlich dem Lionardo gegebenen Zeichnungen, eingehend behandelt wird, bei welcher Gelegenheit Lermolieff seine frühere Ansicht, die Leda in der Galerie Borghese sei ein Originalwerk Sodoma's, zurücknimmt. Betreffend Correggio, Dosso Dossi, Garofalo, Tizian, die Bonifazio's, Bordone, recapitulirt er im Wesentlichen schon früher Gesagtes. Correggio's allegorischer Entwurf im Palazzo Doria erscheint ihm eine französische, vielleicht im Hause Jabach's angefertigte Copie, während er andererseits daran festhält, dass die Herodias in derselben Sammlung ein Jugendwerk Tizian's sei. Die grossartige Kreuzabnahme in der Galerie Borghese wird in Vergleich gesetzt mit anderen, der früheren Zeit Garofalo's zugeschriebenen Bildern, in denen eine bestimmte Entwicklung nachgewiesen wird und damit der Behauptung, es handle sich hier um die Arbeit eines anderen bedeutenden ferraresischen Künstlers: des Ortolano, entgegengetreten.

Bezüglich Palma vecchio's erfahren wir nichts durchaus Unbekanntes, dagegen wird Lorenzo Lotto ein neues Werk: ein Porträt in der Capitolinischen Galerie zugeschrieben und, was mehr bedeuten will, Lermolieff bereichert die kleine Anzahl erhaltener Bilder von der Hand Giorgione's durch ein weiteres, ein Frauenporträt im zweiten Saale der Borghesegalerie (Nr. 30). Dem Francesco Francia theilt er neuerdings das bisher Ercole Grandi genannte Bildchen in der Galerie Corsini, welches den heil. Georg darstellt, zu, dem Perugino die sogenannte »Nonne« des Lionardo da Vinci im Palazzo Pitti (Nr. 140).

Was Lionardo betrifft, so hält er daran fest, dass die Verkündigung in den Uffizien nicht von ihm, sondern von Ridolfo Ghirlandajo sei; er erkennt ferner weder die »vierge aux rochers« in London noch die Auferstehung Christi in Berlin an und bleibt dabei, dass das weibliche Profilporträt in der Ambrosiana von Ambrogio de Predis sei. Letzterer ist, ebenso wie Bernardino dei Conti, wiederum der Gegenstand ausführlicher Untersuchungen, die in dauerndem Widerspruch zu Bode's Ansichten stehen. Zu den früher als Ambrogio bestimmten Arbeiten sind eine Anzahl neuer getreten (darunter zwei Miniaturen im »libro del Jesus« in der Bibliothek des Fürsten Trivulzio), so dass die Zahl derselben jetzt auf 12 angewachsen ist.

Von anderen Lombarden erhalten Giampedrino, Boltraffio, Luini und Andrea Solario eine mehr oder weniger ausführliche Behandlung. Weiter präcisirt Lermolieff seine Ansicht über fälschlich dem Botticelli zugeschriebene Werke, unter denen sowohl solche, die man der Jugendzeit,

als solche, die man der späteren Zeit des Meisters zuweisen wollte, sich befinden. Auch Lorenzo di Credi wird gelegentlich jener von einem ihm verwandten Künstler geschaffenen »Geburt Christi« im Palazzo Borghese berührt, wie auch Luca Signorelli und dessen Schüler Girolamo Genga, als dessen Werke zwei Zeichnungen in Lille (Braun 102 und 133), eine andere in den Uffizien (Philpot Nr. 2610) und eine vierte bei Herrn Heseltine in London, zwei Madonnenbilder in Siena (Nr. 31 und 38a), eins in Lille und das männliche Porträt im Pitti (Nr. 382) namhaft gemacht werden. Auch die Abschnitte über Pesellino, Franciabigio, Pontormo, Bronzino bringen einige neue kritische Bestimmungen, während die Betrachtungen über die künstlerische Eigenart und Bedeutung Andrea Mantegna's und Giovanni Bellini's mehr allgemeiner Natur sind. Nennt man endlich noch Antonio Vivarini, Carlo Crivelli, Boccaccino, Basaiti, sowie die Brescianer Romanino, Moretto und Moroni, die nur beiläufig behandelt werden, so dürfte die Liste der von Lermolieff in seinen Studien besprochenen Künstler eine ziemlich vollständige sein. Dass er auch hier wieder die Handzeichnungen in reichlichem Maasse herbeigezogen und zahlreiche neue Bestimmungen über solche gegeben hat, braucht kaum besonders erwähnt zu werden. Vor Allem gelegentlich der Charakteristik des Perino del Vaga ist ihnen eine wichtige Rolle zuertheilt.

Ohne weitere Kritik, in aller gebotenen Kürze, sind derart die wichtigsten Resultate der Forschungen Lermolieff's dargelegt. Weiteren Untersuchungen bleibt nun die gründliche Prüfung derselben überlassen. Mit einiger Sicherheit lässt sich schon jetzt voraussehen, welche der Lermolieff'schen Bestimmungen den meisten Anlass zur Discussion geben werden: es sind diejenigen vor allen, welche Lionardo und Raphael betreffen, dann aber auch die auf Botticelli, Garofalo, Ambrogio de Predis, Bernardino Conti, vielleicht auch die auf Pesellino und Sodoma bezüglichen, von vereinzelten anderen Zuweisungen abgesehen. So manche durch Lermolieff's frühere Publicationen veranlassten Streitfragen werden durch die »Kunstkritischen Studien« neu belebt werden, andere gesellen sich dazu. Ob die Entscheidung zu Gunsten oder zu Schaden der Lermolieff'schen Hypothesen fallen wird, wer möchte das jetzt schon zu wissen sich unterfangen? Es wird sich damit verhalten, wie auch schon früher: das Eine als richtig wird als dauernder Besitz unserer Wissenschaft einverleibt werden, das Andere vor erneuter Kritik nicht Stand halten und in das grosse graue Nebelreich, das die Heimath und Friedensstätte so mancher einst muthig den Schein farbigen Lebens vorgebenden Hypothesen ist, sich verflüchtigen.

Das dauernde Bleibende aber soll freudig willkommen geheissen sein und seiner Bestimmung, mitzuwirken bei der idealen Aufgabe einer »Geschichte der Kunst«, zugeführt werden. Denn daran wird der deutsche Forscher vor Allem festhalten, treu den Grundsätzen seiner Ahnen, dass alle kunstkritischen Studien, seien sie nun von Lermolieff oder irgend einem Anderen angestellt, nichts als Mittel zu einem höheren Zwecke, als nothwendige Vorarbeiten zur Ausführung der eigentlichen Aufgabe des Kunsthistorikers und nur im Hin-

blick auf diese Aufgabe von Bedeutung und Wichtigkeit, sonst ganz irrelevant und eine müssige Uebung des Scharfsinnes sind. Und wer darf es solcher deutschen Forschung verargen, dass sie eine Andeutung wenigstens von diesem stets sie erfüllenden Bewusstsein von dieser höchsten Aufgabe in jedem einzelnen Falle zu geben nicht umhin kann, indem sie das Einzelne, Gesonderte zu verbinden, unter gemeinsame Gesichtspunkte zu bringen, auf ein grösseres Allgemeineres zu führen bestrebt ist. Wohl liegt darin eine Gefahr des sich Uebereilens, vorzeitigen Abschliessens einer nicht genügend durchgearbeiteten Aufgabe, aber es liegt darin zugleich die Aeusserung wahrhaftigen wissenschaftlichen Lebens, eines freudigen künstlerischen Empfindens für Lebensorganismus und Zusammenhang der Erscheinungen, wie es hoffentlich der deutschen Wissenschaft dauernd erhalten bleibt. *H. Thode.*

Bibliographische Notizen.

Eine kurze Abhandlung von Eugène Müntz »Les Artistes français du XIVe Siècle et la Propaganda du Style Gothique en Italie« im L'Ami des Monuments (1889, Nr. 9) beschäftigt sich mit den französischen und deutschen Künstlern, welche im 14. Jahrhundert in Italien — besonders aber in Mailand — thätig waren. Als »gothische Propaganda« wird man das Wirken dieser Künstler mindestens im 14. Jahrhundert nur mit Vorbehalt bezeichnen können; erst im 15. Jahrhundert spitzte sich der Streit der Einheimischen gegen die Zugewanderten besonders in Mailand auch zu einem Streit der Vertreter verschiedener ästhetischer Anschauungen zu. Von den Bildhauern war ja der Deutsche Petrus Sohn des Johannes geradezu ein Vorläufer florentinischer Renaissance-Ornamentik.

In knapper Form und durch zahlreiche Abbildungen erläutert gibt Hans Semper einen Abriss der Baugeschichte Oesterreichs: »Etude sur Architecture Autrichienne« in der Encyclopädie de l'Architecture et de la Construction (Paris, Dujardin et Cie.). Der ganzen Sachlage nach konnte nur eine Topographie der Baudenkmäler Oesterreichs an chronologischem Faden gegeben werden, da es ja eine besondere österreichische Bauentwicklung nicht gibt, sondern diese im Wesentlichen, selbst Böhmen und Ungarn eingeschlossen, der deutschen Baugeschichte zugehört, und damit auch deren Schicksale, Einflüsse aus Italien, Frankreich u. s. w. theilt. Der Verfasser hat seine Aufgabe trefflich gelöst. Von der altchristlichen Stilepoche an bis zur jüngsten Gegenwart hebt er die wichtigsten und charakteristischen Denkmäler hervor und gibt deren knappe bautechnische Beschreibung. Die Neubauten Wiens haben eine verhältnissmässig ausführlichere Behandlung erfahren. Es wäre zu wünschen, dass eine deutsche Uebersetzung, allerdings gleich reichlich illustrirt, von diesem Abriss österreichischer Baugeschichte erschiene.

Luciano da Laurana, der Begründer der Hochrenaissance-Architektur, von Franz Reber. (Aus den Sitzungsber. der philos.-philolg. und histor. Cl. der k. k. Akad. der Wissensch. 1889, Bd. II, Heft 1.) Der Titel zeigt schon an, um was es sich handelt. Es ist das Verhältniss Luciano's zu Bramante, das hier zur Erörterung kommt. Bramante steht auf den Schultern Luciano's, der Anfang der Hochrenaissance muss an den letzteren Namen geknüpft werden. Der Verfasser holt die meinem Ermessen nach unanfechtbaren Beweise für seine These aus der Analyse des Schlosses von Urbino. Formenbehandlung, Verhältnisse, Deckungen, entsprechen bereits dem architektonischen Gesetzbuch der Hochrenaissane. In dem Hofe hat die Antike sogar bereits ihre volle und ausschliessliche Herrschaft angetreten, die Hochrenaissance ist da. Die so überzeugend geführte Untersuchung Reber's drängt nun auch zu nochmaliger Untersuchung der Anfänge Bramante's. In jedem Falle aber tritt Luciano nun als scharf umrissene Künstlerpersönlichkeit in die Entwicklungsgeschichte ein.

Georg Raphael Donner, seine Vorgänger und Zeitgenossen. Von Dr. J. Dernjac. (Separatabdruck aus der Oesterr.-ungar. Revue, 1889, 2. u. 3. Heft.) Der Verfasser geht mit Vorliebe Studien zur Geschichte der Kunst in Oesterreich im 18. Jahrhundert nach. Hier gibt er nicht eine eigentliche Biographie des Künstlers, sondern er charakterisirt dessen Kunstweise, seine Stellung zur Kunst der Zeit. Vor Allem weist er auf den Zusammenhang der Kunst Donner's mit der französischen Kunst der Zeit, wesshalb er sich einem Aufenthalt Donner's zu Paris (zwischen 1715 und 1725) sehr geneigt zeigt. Das Urtheil ist besonnen und weist auf sehr eingehende Studien, die Darstellung frisch, nicht ohne Stacheln und Spitzen.

Einen im Württemberg. Alterthumsverein gehaltenen Vortrag A. Wintterlin's über den Bildhauer Scheffauer und sein Verhältniss zu Dannecker bringt die Schwäbische Chronik des Schwäbischen Merkurs (vom 8. und 12. März 1890). Mit der Sorgfalt und Sauberkeit, welche allen Studien des Verfassers eigen, ist auch diese Biographie und Charakteristik des Studien- und Reisegenossen Dannecker's abgefasst. Keine Panegyrik, aber doch eine gerechte Abschätzung des Künstlers, den der Dannecker-Enthusiasmus der zwanziger und dreissiger Jahre allzuweit hinter den ja allerdings höher begabten Rivalen zurücktreten liess. Das Beste leistete Scheffauer im Relief, in Büsten und Statuen steht er jedenfalls Dannecker nach. In jedem Falle aber gehört er neben Dannecker zu den hervorragendsten Richtungsgenossen Canova's in Deutschland. Die Biographie Wintterlin's ist reich an neuen aus Familienpapieren geschöpften Mittheilungen.

Die Gedächtnissrede auf Eduard Bendemann von M. Zimmermann (Düsseldorf, Bagel) erfüllt in ausgezeichneter Weise die nicht leichte Aufgabe solcher Gelegenheitsreden. De Mortuis nil nisi bene — aber auch der Gerechtigkeit der Geschichte soll nicht Gewalt angethan werden. Der Verfasser sagt Alles, was zur Charakteristik des Meisters gehört, aber er hebt auch hervor, der Ruhm gebühre doch weit mehr dem bedeutenden Menschen

als dem bedeutenden Künstler. Und das Moralische lag bei Bendemann in der Harmonie zwischen Wollen und Können. Ueber die Grenzen seiner Begabung strebte er nie hinaus; kein Wunder, dass er im Alter von 25 Jahren schon fertig dastand. »Berichte aus der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre, noch ehe Bendemann in sein dreissigstes Lebensjahr getreten war, weisen ihm seine historische Stellung bereits mit einer solchen Richtigkeit an, dass die späteren daran nichts zu ändern finden.« In solchen Worten liegt auch ein Urtheil, und es ist aus der Sache selbst, nicht aus leidigen Vergleichen mit grösseren Vorgängern oder Mitstrebenden geschöpft. Auch Zimmermann sieht in Bendemann nicht einen Dramatiker, sondern Elegiker und auch das stark reflectirende Element in den Schöpfungen des Künstlers wird nicht verschwiegen.

Arnold Böcklin bildete den Gegenstand eines von Dr. B. Haendcke in der Berner Künstlergesellschaft gehaltenen Vortrags (Hamburg, Haendcke und Lehmkuhl). Umfassende Kenntniss der Werke des Künstlers, auch solcher, die im Privatbesitz ein ziemlich verschollenes Dasein haben, bildet die Grundlage dieser liebevollen Würdigung seiner Entwicklung und Eigenart. Am eingehendsten wird Böcklin's besondere Stellung zur classicistischen Landschaftsmalerei behandelt und im Anschluss daran, jener — man darf doch wohl sagen — pantheistische Naturalismus, erläutert, der Böcklin eine ganz eigenartige Stellung in der modernen Kunst zuweist. Allegorien, wie die »Am Quell« gehören noch ganz diesem Darstellungsgebiet an; die Stellung Böcklin's zu den biblischen Stoffen hätte eine noch etwas schärfere Beleuchtung gefordert. Im sprachlichen Ausdruck war grössere Einfachheit und Reinheit anzustreben.

Zu Wessely's Fortsetzung von Andresen's Peintre Graveur, der Malerradirer des 19. Jahrhunderts, gibt Th. Frimmel Ergänzungen zum Radirwerk Jacob Gauermann's (Verlag des Verfassers). Es werden 39 Blätter (darunter drei Bildnisse) von dem Verfasser beschrieben, und so dem Werke Hauermann's eingereiht.

Der Stephanskelch des Mainzer Doms. Von Dr. Fr. Schneider. Bonn 1889. (Sep.-Abdruck aus den Jahrb. des Ver. der Alterthumsfrd. im Rheinlande, LXXXVIII.). Mit gewohnter Gründlichkeit wird hier das Künstlerische, Ikonographische und Technische eines der besten Erzeugnisse mittelalterlicher Goldschmiede- und Emaillirkunst gewürdigt. Der Kelch gehörte zuerst dem Stephansstift in Mainz. Die Zeit seiner Entstehung wird von dem Verfasser zweifellos richtig auf Mitte oder besser in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts bestimmt. Auch die deutsche Herkunft kann nach den künstlerischen Merkmalen nicht den leisesten Zweifeln unterliegen. Ob er in Mainz selbst oder aber weiter hinauf am Oberrhein, am Bodensee, seinen Ursprung habe, lässt sich bei dem Mangel an sichergestelltem Vergleichsmaterial nicht mit voller Sicherheit behaupten. Ein Lichtdruck und zwei mit grösster Sorgfalt hergestellte farbige Tafeln (sie geben die Emails in wirklicher Grösse; rühmliche Erzeugnisse der Firma C. Wallau in Mainz) sind dem Aufsatz beigegeben.

Kirchenlandschaften.

Ein Abschnitt aus der Geschichte der Landschaftsmalerei.

Von **Karl Woermann.**

Eine beachtenswerthe, bisher als solche aber kaum beachtete Erscheinung in der Geschichte der Malerei ist die Verwendung von Landschaftsgemälden zum Kirchenschmuck. Dass es sich in den meisten Fällen um Landschaften handelt, welche mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte oder der Heiligenlegende ausgestattet sind, ist selbstverständlich; dass solche Landschaften schon wegen der Nebensächlichkeit der in ihnen geschilderten kirchlichen Vorgänge nicht als Andachtsbilder auf den Altären stehen, sondern in der Regel als Wandschmuck dienen, ist erklärlich; dass eben desshalb öfter ganze Folgen von Kirchenlandschaften als Einzelbilder in Betracht kommen, lässt sich denken. Auffallend erscheint dem gegenüber die örtliche und zeitliche Begrenztheit dieser kunstgeschichtlichen Erscheinung. Oertlich blieb sie in ihrer ausgebildeten Gestalt einerseits auf Rom und ganz wenige andere italienische Städte, andererseits auf Belgien und einige angrenzende französische Orte beschränkt. Zeitlich aber erreicht sie, wenn auch verschiedene Erscheinungen früherer Jahrhunderte als Vorstufen zu ihr betrachtet werden müssen, ihren Höhepunkt erst im siebzehnten Jahrhundert, in dem die Landschaftsmalerei ja überhaupt erst ihr volles Selbstvertrauen gewann, und nimmt, von unbedeutenden Ausläufern abgesehen, bald nach dem ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts ein ziemlich jähes Ende.

Fragen wir, in welcher früheren Zeit, in welcher Zeit vor der Entwicklung der neueren Landschaftsmalerei aus der Bildung des Zeitalters der Wiedergeburt heraus, ein Schmuck von Gotteshäusern mit Landschaften überhaupt denkbar gewesen wäre, so müssen wir uns im Geiste sofort anderthalb Jahrtausende zurückversetzen. In der Zeit der Nachblüthe der griechischen Kunst auf ägyptischem und italienischem Boden waren die Vorbedingungen zu einer Verwendung der Landschaftsmalerei zum Tempelschmuck gegeben. In den hauptsächlich in Rom und in den vom Vesuv verschütteten Städten Campaniens wieder ausgegrabenen Wandgemälden jener Zeit tritt uns die Landschaftsmalerei in einer immerhin bedeutenden technischen Ausbildung

entgegen. Konnte sie sich einer wissenschaftlich durchgebildeten Perspective auch noch nicht bedienen, so reichte ihr auf Naturbeobachtung gegründetes perspectivisches Gefühl doch aus, die Linien sich halbwegs richtig verkürzen, die Gegenstände sich annähernd genügend verkleinern, die Farben in der Ferne sich einigermassen wahr abtönen zu lassen. Ihre besten Leistungen stellen uns recht gut beobachtete und wohl abgerundete Ausschnitte aus der unbeseelten Welt der Erscheinungen vor Augen. Gerade zu ihren besten Leistungen aber gehören einerseits Landschaftsbilder mit mehr oder minder religiös angehauchter mythologischer Staffage, andererseits weihevoll aufgefasste Darstellungen idyllischer Heiligthümer in allen Abstufungen vom einfachen heiligen Baume bis zu reich mit Götterbildern geschmückten Tempelanlagen. Obendrein sind alle antiken Landschaften Wandgemälde und bilden die besten von ihnen, wie die Odysseelandschaften vom esquilinischen Hügel in Rom und eine Reihe jüngerer Landschaftsstücke in pompejanischen Häusern, nicht nur decorative, sondern auch gegenständliche Folgen. An sich war diese Landschaftsmalerei also gewiss reif, in den Dienst der Gotteshäuser zu treten. Es fragt sich nur, ob die Tempel die Eigenschaften besassen, derartige Landschaftsfolgen aufzunehmen. Für die Haupträume der regelrechten Tempelanlagen wird es verneint werden müssen. In Neben- und Aussenräumen solcher Tempel aber und in den Hauptsälen freierer Tempelanlagen konnte sich recht wohl eine religiöse Landschaftsmalerei entfalten. In der That finden sich in der unteritalischen Wandmalerei jener Tage verschiedene Spuren einer landschaftlichen Ausschmückung von Tempeln. Doch würde es an dieser Stelle zu weit führen, allen diesen Spuren nachzugehen. Nur bei dem Hauptbeispiel jener Kunstübung in der römischen Kaiserzeit müssen wir einen Augenblick verweilen. Ein vollgültiges Zeugniss umfangreicher Verwendung von Landschaftsfolgen zum Tempelschmuck bietet der Isistempel in Pompeji, welcher nach dem Erdbeben des Jahres 63 n. Chr. von Grund aus neu erbaut worden war. Dieser Tempel wurde bereits 1765 ausgegraben. Seine Gemälde sind daher, wie es damals üblich war, von den Wänden abgelöst und später in's Neapeler Museum gebracht worden, wo man sie noch heute mit Musse betrachten kann.

Bekanntlich hatte der ägyptische Gottesdienst, besonders der Isiscultus, schon in der letzten Zeit der römischen Republik das Mittelmeer überschritten. Im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit fand er eine rasche Ausbreitung auf italienischem Boden. Die Geheimnisse des ägyptischen Priesterthums, das Fremdartige der africanischen Thierwelt, das Zauberhafte der thierköpfigen Gottheiten übten eine magische Anziehungskraft auf den Geist des alternden Hellenismus aus und verquickten sich mit den Wundern der eigenartigen Natur des Nillandes zu landschaftlichen Vorstellungen mehr phantastischer als wirklicher Art. Aegyptisierende Landschaften spielen daher eine keineswegs untergeordnete Rolle in dem Schatze der erhaltenen römischen und pompejanischen Wandgemälde. Hatte man sie sogar an den Wänden des Vorhofs des sog. »Venustempels« angebracht, so erscheint es selbstverständlich, dass man sie auch im Isistempel nicht missen wollte. Schon die Wände des Vorhofs waren

innerhalb jener leicht geschürzten gemalten Scheinarchitektur, welche den letzten Stil pompejanischer Wanddecoration bezeichnet, mit zahlreichen kleinen Landschaften solcher Art und mit kleinen Seestücken geschmückt, welche Kämpfe zwischen Kriegsschiffen darstellen und gewissermassen den Uebergang von Aegypten nach Italien versinnbildlichen. Doch kommen diese kleinen Landschaften mit ihren Darstellungen ägyptischer Heiligthümer oder Seeschlachten, so frisch und farbig sie aufgefasst, so keck und flott sie hingesetzt sind, innerhalb der grossen Gesammtdecoration der Wände als solche kaum zur Geltung. Um so mehr sprang die Landschaftsfolge in die Augen, welche die Wände des grossen, Cultuszwecken geweihten Saales im hinteren Theile des Tempelhofes schmückten. Gehoben und getragen wurde sie durch zwei grosse Hauptbilder, welche Scenen aus dem zwischen Griechenland und Aegypten vermittelnden Mythos der Jo darstellen. Das eine von ihnen zeigt Jo, von Argos bewacht. Auf dem anderen, welches leider nicht wohl erhalten ist, wird Jo vom Nilgott der Isis zugeführt. Die fünf, im Durchschnitt etwa anderthalb Meter hohen und breiten Landschaften aber, von denen eine sich nur in einem alten Kupferstiche erhalten hat, während die übrigen vier, wie gesagt, im Museo Nazionale zu Neapel aufbewahrt werden, gaben, stimmungverleihend und einheitlich decorierend, den Grundton in dem geräumigen heiligen Saale an. Auf dem verlorenen Bilde hüteten Sphinxe unter einer Palme einen Tempeleingang. Auf den vier erhaltenen sind ebenfalls Heiligthümer dargestellt: mächtige, pinienartige Bäume, von säulengetragenem, mit Weihgeschenken behängtem Gebälk umbaut, Tempel, vor deren Altären Priester opfern, grössere Anlagen unter mächtig aufragenden Felsen, an ruhig fliessendem Gewässer oder unter schäumendem Wasserfalle. Dazwischen thronen seltsame ägyptische Gottheiten, wie die männliche Sphinx und der Sperber mit dem Lotos auf dem Kopfe, schreiten heilige Nilthiere, wie der Ibis, einher, ist Alles mit Geräthen des Ibiscultus, wie dem langgeschnäbelten Kruge, ausgestattet. Es verdient bemerkt zu werden, dass die Pygmäen und die sonstigen scherzhaft-satirischen Gestalten, durch welche die ägyptisirenden Landschaften der pompejanischen Wohnhäuser belebt zu sein pflegen, diesen Tempellandschaften fehlen. Offenbar sollten sie den Gottesdienst unterstützen, den Gläubigen mit fremdartig geheimnissvollen Schauern erfüllen und in dem ganzen Raume eine weihevolle Feststimmung verbreiten helfen. Sie werden ihren Zweck erfüllt haben und sind daher als gottesdienstliche Landschaften in eigentlichem Sinne anzusehen.

An 1500 Jahre dauerte es, bis die Landschaftsmalerei ähnlichen Aufgaben wieder gewachsen war. Wie sie sich in der Verfallzeit des römischen Alterthums allmählich verflüchtigte, bis sie als solche ganz in Vergessenheit gerieth und nur noch in den Hintergründen einiger Handschriftenmalereien und Kirchenmosaiken ein kümmerliches Scheinleben weiterführte, wie sie im eigentlichen Mittelalter, dessen Malerei ihren Gestalten in der Regel nur den schlichten Gold- oder Wandgrund gönnte, sich zunächst in seltsam stilisirten, missverstandenen Einzelzuthaten zu den Figurendarstel-

lungen der Wandgemälde und Miniaturen wieder hervorwagte, wie sie sich endlich, im Jahrhundert vor dem Zeitalter der Wiedergeburt, in den Hintergründen religiöser Darstellungen, allmählich kenntlicher werdend, immer aber noch unbeholfen und schüchtern, weiter auszubreiten versuchte, das Alles können wir an dieser Stelle nicht verfolgen. Will man sich überzeugen, in welchem Umfange im 14. Jahrhundert die Landschaft in der italienischen Wandmalerei gelegentlich doch schon wieder mitsprach, so betrachte man den Hintergrund des 1328 von Simone Martini in der Sala del Consiglio des Palazzo Publico zu Siena gemalten, im Profil nach links gewandten Reiterbildnisses des Kriegshauptmanns Guidoriccio Fogliani de' Ricci. Für den Gesammteindruck ist die Landschaft mit der Stadt auf dem Berge zur Linken, dem Feldlager am Fusse der Felsen zur Rechten bereits beinahe so wichtig, wie der Reiter. Aber von perspectivischer Empfindung ist weder in den Linien noch in den Farben die Rede; und statt des Himmels stösst ein fester, jetzt dunkelblau zugestrichener Grund an die Umrisse der Berge und der Festung. Oder man sehe die berühmten frühen Gemälde des Campo Santo zu Pisa, den »Triumph des Todes« und die »Einsiedler in der thebanischen Wüste« auf ihre landschaftliche Wirkung hin an. Das letztere Bild steht zwischen einer landkartenartigen und landschaftlichen Auffassung in der Mitte, das erstere aber muss seiner Gesammtauffassung nach als die grossartigste landschaftliche Darstellung des 14. Jahrhunderts bezeichnet werden. Wie wild und schauerlich die an ihrem oberen Rande mit Bäumen bestandene Felsschlucht, wie lieblich die baumreiche Wiese der Seligen daneben! Sicher war es hier bereits die Absicht des Künstlers, dem religiösen Gehalte seines Bildes durch die landschaftliche Stimmung zu Hilfe zu kommen. Aber wie unbeholfen und conventionell sind die orgelpfeifenartig gerippten, grün, gelb und roth schillernden Felsmassen der Schlucht gezeichnet und gemalt, wie wenig Eigenleben hat der Künstler selbst noch den kugelförmig zugestutzten Bäumen zu verleihen vermocht!

Erst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts hatte sich der Umschwung in der ganzen Lebens- und Weltanschauung der Menschheit so weit vollzogen, dass sie in Leben und Kunst sich selbst und die übrige Welt wieder unbefangen beobachten, auffassen und darstellen lernte. Seit Jakob Burckhardt's Ausführungen in seiner »Cultur der Renaissance« lässt sich kaum etwas Neues darüber sagen. Wie Schuppen fiel es den Künstlern von den Augen, dass sie nicht nur sich selbst und ihre Mitmenschen, sondern auch den Himmel mit seinen Wolken, das Meer mit seinen Wogen, die Erde mit ihren Bergen und Thälern, ihren Strömen und Bächen, ihren Pflanzen und Thieren, ohne die Brille verjährter Ueberlieferungen und Vorurtheile anschauten und nachzubilden strebten.

Bedeutsam für unsere Aufgabe ist die Thatsache, dass die Landschaftsmalerei sich, ziemlich gleichzeitig im italienischen Süden und im vlämischen Norden, zunächst in den Hintergründen kirchlicher Gemälde entfaltet hat. Dass das grosse Genter Altarwerk der Gebrüder van Eyck an der Spitze dieser Entwicklung steht, ist schon oft bemerkt worden. Man braucht nur

die Landschaft über Gentile da Fabriano's wenig früher entstandener »Anbetung der Könige« in der Akademie oder die Landschaft auf Masaccio's ziemlich gleichzeitigem Zollgroschenbilde in der Brancacci-Kapelle zu Florenz mit der Landschaft des Genter Altarwerkes zu vergleichen, um sich von der Ueberlegenheit der landschaftlichen Naturanschauung van Eyck's zu überzeugen. Wie unrichtig und hart erscheint die immerhin reich gemeinte Landschaft Gentile's, trotz oder wegen des phantastischen Eindrucks des zur Wiedergabe des Sonnenlichtes verwendeten Blattgoldes, in dem sogar die Lichtseiten der Bäume erglänzen! Wie dürftig und nüchtern erscheint die weitgedehnte, mit zerstreuten Bäumen spärlich durchwachsene Hügellandschaft auf Masaccio's Bilde! Welcher Reichthum, welche Wahrheit, welches Leben dagegen in den Landschaften des van Eyck'schen Gemäldes! Auf dem Mittelbilde, der »Anbetung des Lammes« in der Genter Kathedrale, zeigen freilich die ungewöhnliche Höhe des Augenpunktes, der offenbare Mangel fester perspectivischer Kenntniss, die Regelmässigkeit, mit welcher im Mittelgrunde prachtvoll gethürmte Kirchen und Schlösser mit grün bewaldeten Hügeln abwechseln, dass der Meister sich mit der Gesammtanordnung der Landschaft noch nicht recht abzufinden wusste. Aber welche Fülle, welcher Saft, welche Frische im Einzelnen, von der mit den natürlichsten Kräutern und Blumen geschmückten Wiese des Vordergrundes bis zu den Waldbäumen, den Cypressen, den Palmen, den roth schimmernden Blüthenbüschen des Mittelgrundes und bis zu der blauen Ferne unter dem weisslich sich senkenden Himmel. Da ist Alles Anschauung und Empfindung. Und dann die Flügel im Berliner Museum: der Zug der Richter und der Streiter Christi durch die von Rasenabhängen und Wäldchen unterbrochene Felsenlandschaft unter der leuchtenden Luft, in welcher Silberwölkchen schweben! Wie malerisch und zugleich wie natürlich tritt uns trotz der mangelnden Feinheiten der Luftperspective die Farbenabstufung von dem blauen, schneebedeckten Alpenhochgebirge der Ferne bis zu dem braunen Sande des Weges im Vordergrunde entgegen! Und von der anderen Seite der Zug der Pilger und Einsiedler durch eine reich gegliederte, mit südlichem Baumwuchse geschmückte Landschaft! Welche Ueppigkeit des Orangendickichts, der Cypressen, der Palmen, der Laubbäume! Welche Klarheit des Durchblicks in das helle Flussthal des Mittelgrundes! Welche Anschaulichkeit der Stadtansicht am Fusse der mittelhohen blauen Berge, die das Thal begrenzen! Wahrlich, der Schöpfer dieses Bildes konnte und mochte sich das himmlische Paradies nicht mehr ohne irdische Landschaftsschönheit vorstellen. Die Landschaft wirkt daher auch hier, kirchlich genug, mit zur Hebung des religiösen Eindrucks der Hauptdarstellung, des Zuges der Auserwählten zum Brunnen des ewigen Lebens.

Wie die Landschaft sich, von diesem Bilde ausgehend, in den Niederlanden in den nächsten hundert Jahren weiter entwickelt hat, kann man in Edgar Baes' »Histoire de la Peinture du Paysage, XIV—XVIe Siècle« (Gand 1878) oder, besser, richtiger und anschaulicher, in Ludwig Kämmerer's Schrift »Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Dürer's« (Leipzig 1886) nachlesen. Uns würde es, da Wandbilder in dieser Entwick-

lung keine Rolle spielen, zu weit von unserem Hauptwege ablenken, darauf einzugehen; und noch weiter von unserem Ziele würde es uns entfernen, wenn wir die Ausbildung der nordischen Landschaftsmalerei gar bis zum Ende des 16. Jahrhunderts Schritt für Schritt verfolgen wollten. Wie Albert van Ouwater, Hans Memling, Dierik Bouts und Gerard David († 1523), auf dessen »Taufe Christi« in der Brügger Akademie die vom Mittelbilde auf die Seitenflügel übergehende, üppige, inhaltreiche, saftige Landschaft für den Gesammteindruck schon die Hauptsache bildet, ihre Altartafeln mit immer umfangreicheren, immer richtiger beobachteten, immer stimmungsvolleren Darstellungen prächtiger Stücke der Erdoberfläche schmückten, wie dann Joachim Patinier († 1524), den Dürer schon schlechthin »den guten Landschaftsmaler« nannte, die Darstellung von Landschaftsbildern mit biblischer oder Heiligen-Staffage zu seinem Hauptfache machte, sein Nachfolger Henrik Bles († nach 1521) bereits Landschaften ohne kirchliche Figuren in die Welt setzte, wie dann P. Brueghel d. ä. († 1569) die niederländische Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts mit gewaltigem Eigenleben erfüllte, Gillis von Koningsloo († 1607) aber der Vater einer neuen, ins 17. Jahrhundert hinüberleitenden, freilich auch noch nicht völlig freien Landschaftsauffassung wurde (man vergl. J. L. Sponsel's Aufsatz über diesen Meister im Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen X, 1889, S. 58—71 mit des Verfassers Bemerkungen über ihn in der Gesch. der Malerei III, S. 90 u. S. 385 u. S. 1121), dieser ganzen Entwicklung der landschaftlichen Tafelmalerei in den Niederlanden müssen wir uns hier zum Verständniss des Nachfolgenden freilich erinnern, aber wir können uns ihrer auch nur im Vorübergehen erinnern.

Die oberdeutsche und italienische Landschaftsmalerei entwickelte sich in den Hintergründen kirchlicher Tafelgemälde der niederländischen seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ziemlich parallel, machte aber, von Dürer's grossartigen Wasserfarbenblättern abgesehen, den Schritt zur bewussten Verselbständigung, den Patinier und seine Nachfolger thaten, im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts noch nicht mit. Es erklärt sich daher, dass die Niederländer von den Italienern noch lange als die eigentlichen Landschaftsmaler angesehen wurden.

Das allmähliche Aufblühen der Landschaftsmalerei in den Hintergründen der italienischen Tafelgemälde des 15. Jahrhunderts zu verfolgen, würde an sich ein wichtiges, zum Theil köstliches Capitel der Geschichte der Landschaftsmalerei bilden. Für unseren Zweck würde uns aber auch das zu weit führen.

Um so wichtiger ist es für unseren Gegenstand, dass wir einen Blick auf die Entwicklungsgeschichte der landschaftlichen Gründe in der italienischen kirchlichen Wandmalerei werfen, der der Norden eben nichts an die Seite zu setzen hat. Hier befinden wir uns eigentlich schon mitten in unserer Hauptaufgabe, hier stehen wir wenigstens den eigentlichen Vorstufen der kirchlichen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts gegenüber, nur den Vorstufen, weil die Landschaft in diesen Gemälden, selbst wo sie räumlich überwiegt, doch noch niemals zum Hauptzweck der Darstellung wird,

sondern nur als Beiwerk oder als Rahmen für die figürliche Darstellung gemeint ist, um welche es dem Künstler immer noch zunächst zu thun ist. Natürlich richtet es sich nach den dargestellten Stoffen der biblischen Geschichte oder der Heiligenlegende, welcher Spielraum der Landschaft gegönnt wird. Aber es muss betont werden, dass die italienischen Wandmaler des 15. Jahrhunderts der Gelegenheit, ihre religiösen Darstellungen mit reichen landschaftlichen Gründen auszustatten, keineswegs aus dem Wege gingen, und sich durchaus nicht scheuten, wenn der Gegenstand darauf hinwies, die Landschaft für den ersten Anblick scheinbar zur Hauptsache zu machen. Besonders war dies von Anfang an bei einigen Scenen aus dem Leben des heiligen Benedikt der Fall.

Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts kommen hier die früher dem halb mythischen Antonio Solario (lo Zingaro) zugeschriebenen, augenscheinlich durch die umbrische Kunst beeinflussten Wandgemälde aus dem Leben dieses Heiligen in einem der Klosterhöfe bei San Severino zu Neapel in Betracht. Die ganze, aus zwanzig Bildern bestehende Folge ist ungemein landschaftlich empfunden. Die landschaftlichen Gründe sämmtlicher Bilder wirken mit ihrem feinen, olivenfarbigen Gesammtton, in dem die Localfarben nur leise angedeutet sind, mit ihren schlanken, schwarzstämmigen, dünn belaubten Bäumen, ihren steilen, gut vertheilten Felsmassen, ihren hellen Strömen, mit ihrer klaren, einfachen, auch perspectivisch verständigen Anordnung ungemein stimmungsvoll. Einige der Bilder aber, wie die Darstellung der Einsiedler, die sich den Heiligen zum Gesetzgeber erbitten, wie die Szene im Klostergarten und wie die Busse des Heiligen in den Dornen, wirken bereits vollständig als Landschaften mit Staffagefiguren. Schon der Verfasser des »Cicerone« sagt mit Recht: »Ueberhaupt ist hier die Landschaft mit vollem Bewusstsein als Stätte bedeutender Ereignisse behandelt.« — Auch die Fresken aus dem Leben des heil. Benedict im Klosterhofe von Monteoliveto sind hier zu nennen, besonders die acht Bilder der Folge, welche Luca Signorelli 1497 gemalt hat. Die Darstellung der Vertreibung des Feindes beim Klosterbau z. B. ist, als Ganzes betrachtet, eine wohlangeordnete Landschaft mit Bergen und Landseen. Signorelli hat der Landschaft später nur selten wieder eine solche Bedeutung abgewonnen, wie in diesen Bildern.

Viele andere reich mit Landschaften ausgestattete italienische Kirchenfresken des ganzen 15. Jahrhunderts bringen es uns zum Bewusstsein, dass, wenn die Niederländer dieser Zeit über eine reichere, üppigere landschaftliche Einbildungskraft, über eine liebevoller bei allen Einzelheiten verweilende landschaftliche Beobachtungsgabe verfügten als die Italiener, diese letzteren dafür früher als jene zu einem vollen Verständniss der Perspective, zu einer Wiedergabe der grossen Hauptlinien der Erdoberfläche und zu einer richtigen Vertheilung der Massen gelangten. Man betrachte auf ihre perspectivische Wirkung hin nur Piero degli Franceschi's Fresken von 1451 in S. Francesco zu Arezzo. So etwas wäre in den Niederlanden um die Mitte des Jahrhunderts unmöglich gewesen. Die perspectivischen Kenntnisse Piero's wirkten seit der Mitte des Jahrhunderts in ganz Italien nach und kamen selbstverständlich

bald auch der natürlichen Anordnung der landschaftlichen Gründe in der kirchlichen Wandmalerei zu gute.

Für die Entwicklungsgeschichte der italienischen Landschaft hinter biblischen Darstellungen in allen Uebergängen vom 14. ins 15. Jahrhundert ist das Campo Santo in Pisa besonders lehrreich. Von den schon erwähnten Bildern des 14. Jahrhunderts bis zu Benozzo Gozzoli's grosser Freskenfolge aus dem alten Testamente durchschreiten wir hier alle Stufen der landschaftlichen Auffassung jener ringenden Zeit. Auf manchen Bildern Benozzo's überragt der Eindruck der klar gegliederten, reich mit Vorgängen aus dem Volksleben ausgestatteten, üppig mit Prachtbäumen geschmückten Landschaft räumlich und künstlerisch denjenigen der biblischen Darstellung. Mächtige Cypressen, Palmen und Laubbäume halten, manchmal etwas allzu »monumental« für die Unmittelbarkeit des landschaftlichen Eindrucks, aber der Gesammtlandschaft den Charakter biblischer Grösse und Ruhe verleihend, im Mittelgrunde vor den reichen Bergfernen Wache. Ebenso hat Benozzo seine Darstellungen aus dem Leben des heil. Augustin in S. Agostino zu S. Gimiguiano aufs reichste und liebenswürdigste mit landschaftlichen Gründen ausgestattet. Man betrachte nur das Gemälde der Abreise des Heiligen von Rom und die köstliche Darstellung, wie er unter einem Prachtbaume sitzt und die Briefe des heil. Paulus liest. Auch hier trägt der landschaftlich-idyllische Reiz wesentlich zu der Stimmung religiöser Sammlung bei, der das Bild durchweht. Das Bedeutendste in dieser Art aber hat derselbe Meister in der landschaftlichen Ausstattung des Zuges der Könige nach Bethlehem im Pal. Medici (Riccardi) zu Florenz um 1459 geleistet. Wie der aus unzähligen florentinischen Bildnissgestalten zusammengesetzte Zug den Eindruck eines prächtigen, reichen Festzuges jener Tage macht, so dehnt sich, mit ihrem hohen Horizonte an einigen Stellen den Gesammteindruck fast beherrschend, auch die toscanische Berglandschaft, natürlich, reich und festlich, von einer Fülle malerischer Einzelmotive durchwoben, im ganzen Hintergrunde aus. Unter den Händen der späteren florentinischen Wandmaler wurde die Landschaft noch reiner in der Perspective, noch feiner in den Linien, aber an Ursprünglichkeit und Wucht thun die Landschaften Benozzo's es ihnen allen zuvor.

Wie sich die kirchliche Landschaftsmalerei gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Bologna entwickelt hatte, zeigen am deutlichsten die Fresken aus dem Leben der heil. Cäcilia von L. Costa, Fr. Francia und ihren Mitarbeitern in S. Cecilia daselbst. Hier finden wir die Thalsenkung in der Mitte des Bildes, die einfache, edle Linienführung, die schlanken, zart belaubten Bäume, wie sie uns ähnlich auch in der umbrischen Schule der Zeit, am schönsten vielleich auf Perugino's »Christus am Oelberg« in der Akademie zu Florenz, entgegentreten. Doch ist der Pflanzenwuchs hier noch reicher, ist die Färbung kühler und klarer, die Linienführung charaktervoller als dort. Besonders reich ist die Landschaft Costa's mit dem fernen Flussthal in der Mitte, dem malerisch angeordneten Dorf unter Bäumen im Mittelgrunde links, dem Schloss auf dem Berge vorn zur Rechten des Bildes, welches die Bekehrung des heil. Valerian darstellt, besonders fein abgewogen die Landschaft

Francia's mit ihrer klaren Gebirgsperspective zu beiden Seiten, ihrem üppigen Waldrand mit Palmen zur Rechten, ihrer grünen Thalsohle in der Mitte, ihrem reich belebten Fernblicke zur Linken auf dem Gemälde des Begräbnisses der heil. Cäcilie. Da hier auch Scenen, die ihrem Wesen nach kaum im Freien gespielt haben können, in Landschaften verlegt worden sind, so ist es klar, dass die bolognesischen Künstler die Absicht hatten, den landschaftlichen Eindruck, wenigstens in decorativer Hinsicht, massgebend für die einheitliche Haltung und Grundstimmung der Folge zu machen.

Der Wende der Jahrhunderte und des Stils gehören dann Pinturicchio's Fresken aus dem Leben des Aeneas Sylvius im Dome zu Siena an. Auch hier bleibt der Blick des Beschauers trotz des Figurenreichthums, durch den die Vorgänge veranschaulicht sind, unwillkürlich an den landschaftlichen Hintergründen haften. Am ausgeführtesten sind sie auf der Darstellung der Reise des nachmaligen Papstes zum Baseler Concil — wie malerisch die Gewitterwolke mit dem Regenbogen über dem grünen Rhein! —, auf der Schilderung des Empfangs des Jünglings vor dem Throne des Königs von Schottland — wie köstlich der Ausblick durch die drei Bögen der Empfangshalle in die reiche, feingegliederte Flussthallandschaft! —, auf dem Bilde der Zusammenkunft des deutschen Kaisers mit Eleonora von Portugal zu Siena — wie stilvoll die Wirkung der drei schlanken, glattstämmigen Riesenbäume im Vordergrunde! — und auf dem Gemälde der Kreuzzugspredigt des Papstes im Hafen von Ancona — wie lachend das blaue Meer hinter der reich bebauten Bucht! Die Landschaft bildet in allen diesen Bildern nur einen Bestandtheil ihrer grossartigen decorativen Gesammtwirkung, aber einen Bestandtheil, welcher sich aus dem Ganzen nicht fortdenken lässt.

Sehr lehrreich für die Erkenntniss der Verschiedenheit der landschaftlichen Auffassung verschiedener italienischer Meister des 15. Jahrhunderts ist der Fresken-Cyclus florentinischer und umbrischer Künstler dieses Zeitalters in der sixtinischen Capelle zu Rom. Man vergleiche z. B. die ruhigen, einheitlich empfundenen umbrischen Landschaften Perugino's in der »Reise Mosis« und der »Taufe Christi« mit Cosimo Roselli's phantastisch grossartiger Landschaft in der »Anbetung des goldnen Kalbes« und Piero di Cosimo's wildromantischer Landschaft hinter desselben Meisters Bergpredigt, oder Luca Signorelli's reiche, klare Flussthallandschaft in »Mosis Ende« mit Botticelli's weniger einheitlicher, aber reicher mit Einzelheiten ausgestatteter florentinischen Landschaft in »Moses in Aegypten« und im »Sturz der Rotte Korah's«!

Dass im 15. Jahrhundert gelegentlich einmal ein kirchliches Wandgemälde aus dieser Schule den figürlichen Vorgang so zusammenschrumpfen lassen konnte, dass wir eine wirkliche Kirchenlandschaft vor uns zu haben glauben, beweist schlagender als irgend ein anderes Bild Cosimo Roselli's grosse Frescodarstellung der ganzen Gegend vom Calvarienberg bis zum Libanon an der Innenseite über der Eingangsthür des Domes zu Lucca. Die figürliche Scene, welche darstellt, wie der Engel dem Nikodemus befiehlt, das Antlitz des Heilandes aus Cedernholz zu schneiden, ist hier in der That nur der

Vorwand für die Darstellung des Landschaftsbildes. Cosimo wandelt auch hier in den Fussstapfen Benozzo's, der wahrscheinlich sein Lehrer gewesen. Doch muss betont werden, dass die ganze grosse Darstellung in ihrer perspectivischen Unbeholfenheit und coloristischen Nüchternheit eher eine geographische Vorstellung als eine künstlerische Stimmung erweckt und auch wohl erwecken will.

Wenden wir uns nach Venedig, wo die Staffeleimalerei sich im 15. Jahrhundert ausserordentlich reich an besonders farbig aufgefassten landschaftlichen Gründen entwickelt, während die eigentliche Wandmalerei, der Feuchtigkeit des Klimas wegen, durch an den Wänden befestigte Leinwandbilder ersetzt wurde, so muss hervorgehoben werden, dass auch manche solche venezianische Palastwandgemälde, besonders diejenigen der Brüder Bellini, für die Geschichte der landschaftlichen Hintergründe von Bedeutung gewesen sind. Als kirchlicher Wandschmuck mit bedeutsamem landschaftlichem Gehalte kommt hier in der Richtung des 15. Jahrhunderts vor allen Dingen die Gemäldefolge in Betracht, mit welcher Vittore Carpaccio, der mit Vorliebe kleine Figuren mit grossen Hintergründen versah, allerdings erst 1502, die Unterkirche von S. Giorgio degli Schiavoni schmückte. Von den neun grossen Bildern, die drei Seiten des quadratisch gestalteten Betsaales einnehmen, sind die Darstellungen des heil. Georg mit dem Drachen und des Heilands am Oelberg ihrer Gesammthaltung nach als biblische oder historische Landschaften zu bezeichnen. Auf dem zuerst genannten Bilde führt links, jenseits des blauen Flusses eine vortrefflich verkürzte Palmenreihe bildeinwärts zu einer phantastisch am Bergabhange lagernden Stadt. In der Mitte berührt der oben blaue, nach unten heller werdende Himmel goldgelb den festen Horizont des offenen Meeres. Rechts thürmen sich wilde, von einem natürlichen Felsenthore durchbrochene Bergmassen. Die Gegend, welche der Vorgang verlangt, wird gut veranschaulicht. Die Einbildungskraft wird ganz im Sinne der Legende gefangen genommen. In hohem Grade ist dies auch bei der Darstellung des Heilands am Oelberg der Fall. Wessen Einbildungskraft hätte nicht schon in frühester Jugend versucht, sich die Gegend am »Oelberg« auszumalen, wo der Heiland nach der Bibel seinen letzten heissen inneren Kampf gerungen? Carpaccio lässt links den Berg in schroffen gelbbraunen Felsterrassen ansteigen, rechts sich einen Fernblick in eine reiche Berglandschaft öffnen. Der braune Vordergrund tritt, wie bei den meisten venezianischen Landschaften, zu dem blauen Hintergrund in einen etwas unvermittelten Gegensatz.

In der italienischen kirchlichen Wandmalerei der Blüthezeit des 16. Jahrhunderts, welche es nicht liebte, den Blick des Beschauers von der Hauptsache auf Nebensachen abzulenken, hören die Landschaften allmählich auf, eine selbständig in die Augen fallende Rolle zu spielen. Welchen Rang sie dagegen auf manchen berühmten figürlichen Tafelbildern der grössten Meister einnehmen, Leonardo da Vinci's, Raphael's, Correggio's, Andrea del Sarto's, Dosso Dossi's, Savoldo's, vor allen Dingen aber Tizian's und Giorgione's, die zu den grössten Landschaftsmalern aller Zeiten und Völker

gehören, obgleich sie kaum jemals eine Landschaft um ihrer selbst willen gemalt haben, das ist zu bekannt, als dass es nöthig wäre, an dieser Stelle dabei zu verweilen.

Dass im 16. Jahrhundert früher in den Niederlanden als in Italien selbständige Landschaften gemalt worden sind, ist schon hervorgehoben worden. Allerdings könnte man an dieser Thatsache irre werden, wenn man die kleinen, schon von jeder Staffage absehenden, schlicht und frisch in Naturfarben hingesetzten Landschaften innerhalb des decorativen Theils von Raphael's Loggien und sogar am Sockel (unter dem »Parnass«) von Raphael's Stanza della Segnatura betrachtet. In den Loggien sind es Berg- und Flusslandschaften, in der Stanza della Segnatura sind es klar und leicht hingeworfene römische Ansichten. Allein einerseits rühren alle diese Landschaften nicht mehr von Raphael selbst, sondern von seinen Schülern her, wie diejenigen der Loggien wohl mit Recht Giovanni da Udine zugeschrieben werden, diejenigen unter dem Parnass sicher nach 1534, vielleicht ursprünglich von Perino del Vaga gemalt, 1702 aber übermalt worden sind (vergl. J. D. Passavant, Raphael d'Urbin, Paris 1860, II, p. 93), andererseits sind diese Bildchen, so nett und klar sie angeordnet sind, doch keine selbständigen Landschaften zu nennen, sondern nur als Bestandtheile der architektonischen Decoration zu verstehen. Als solche lernten die Künstler jener Tage ähnliche Landschaftsbildchen in den Ruinen der altrömischen Paläste und Thermen kennen, nur als solche wagten sie auch ihre landschaftlichen Einfälle zu verwerthen.

Dennoch war diese Aufnahme von wirklichen Landschaften in die decorative Wandmalerei durch die Schüler und Nachfolger Raphael's entscheidend für die ganze Weiterentwicklung der Landschaftsmalerei auf italienischem Boden.

Vasari rühmt ausser Giovanni da Udine und Perino del Vaga noch Camillo Mantovano, von dessen Hand Lanzi im Palaste zu Pesaro einen sehr natürlich auf die Wände gemalten »Wald« sah, und Polidoro da Caravaggio, der in der Regel mit seinem Freunde Maturino gemeinsam arbeitete, als tüchtige Landschaftsmaler; und von der Hand Polidoro's und Maturino's, wohl hauptsächlich derjenigen des ersteren, rühren dann auch die ältesten wirklichen Kirchenlandschaften her, welche gemalt worden sind. Es sind zwei über anderthalb Meter hohe, an dritthalb Meter breite Fresken in einer Capelle der Kirche S. Silvestro a Monte Cavallo in Rom. Dass sie von Polidoro und Maturino und zwar vor 1527 gemalt worden, bezeugt Vasari ausdrücklich. Diejenige zur Linken des Eintretenden stellt Vorgänge aus dem Leben der hl. Katharina dar: links vorn vor dem Tempel ihre Verurtheilung, rechts oben auf der von mächtigen Bäumen beherrschten Felsenhöhe ihre Vermählung. Diejenige zur Rechten enthält Scenen aus dem Leben der hl. Magdalena: links vor der Rosenlaube ihre Anrede durch »Christus als Gärtner«, rechts oben in der Felsenhöhle ihre Busse, in der Mitte ihre Himmelfahrt. Aber diese figürlichen Zuthaten werden beinahe erdrückt von der Wucht der breit und flott gemalten Riesenlandschaften, welche, wiewohl

Bäume und Gebäude gleichmässig über sie vertheilt sind und beide von einem Flusse durchströmt werden, der auf dem Katharinenbilde überbrückt ist, auf dem Magdalenenbilde einen Wasserfall bildet, im Ganzen den Eindruck mächtiger kahler Berglandschaften machen. Obgleich der Himmel oben blau, nach unten gelblich abgetönt ist, sind die Landschaften fast einfarbig braun in braun gehalten und nur durch leise Andeutungen der Localfarben belebt. Dass auch sie, wie alle Malereien Polidoro's und Maturino's, zunächst decorativ gedacht sind, ist selbsverständlich; aber gewiss ist es auch, dass die Künstler gerade an dieser Stelle und mit dieser Staffage sich zugleich eine kirchliche Wirkung von ihren Landschaften versprechen mussten; und in der That wird der Charakter der Landschaft wenigstens auf dem Magdalenenbilde der Stimmung der Legende recht gut gerecht. Von der Ueberfüllung der niederländischen Landschaften jener Zeit ist in diesen Gemälden, die auf Jahrzehnte hinaus einzig in ihrer Art blieben, nichts zu spüren. Dass sie noch lange als etwas Besonderes angesehen wurden, beweisen die Worte, mit denen Vasari ihrer gedenkt. In der Geschichte der Landschaftsmalerei und besonders in der Geschichte der Kirchenlandschaften gebührt ihnen ein Ehrenplatz.

In welcher Freiheit und Breite eine decorative Landschaftsmalerei sich vierzig Jahre später in Oberitalien zu entfalten im Stande war, beweisen die 24 grossen landschaftlichen Wandgemälde in zwei Vorderzimmern und drei Hinterzimmern der um 1566 von Paolo Veronese und seinem Gehilfen Zelotti ausgemalten Villa Masèr bei Treviso. Durch Bäume und Baumtheile, die so gross sind, als wüchsen sie im Zimmer selbst, blickt man in reich mit Brücken und römischen Ruinen versehene Flussthäler, auf Landseen, Häfen, Städte und ferne Berge. Diese Landschaftsmalerei war selbständig auf venezianischem Boden erwachsen. Sie bezeichnet in manchen Beziehungen, von einigen Wasserfarbenblättern Dürer's und von Tizian's und Giorgione's annähernd selbständigen Landschaften abgesehen, das grossartigste, was die reine Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts geleistet hat. Die niederländische Landschaftsmalerei der Zeit hat ihr an Einheitlichkeit der Naturanschauung nichts an die Seite zu setzen. Aber sie hat doch auch einen ausgesprochen decorativen Zug, ihre Selbständigkeit wird durch ihre Abhängigkeit von der Architektur, der sie dient, beeinträchtigt. Es scheint dem Künstler hier ursprünglich um einen jener perspectivischen Scherze zu thun gewesen zu sein, an denen die ganze Villa Masèr so reich ist. Der Beschauer sollte zu dem Glauben verleitet werden, durch die ionischen Säulen in die wirkliche Landschaft hinauszublicken. Jedenfalls aber hat diese Absicht des Künstlers die Landschaftsmalerei plötzlich um einen gewaltigen Schritt vorwärts gebracht.

Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts und im Uebergang zum 17. gelang es bekanntlich den Carracci, von Bologna aus eine künstlerische Bewegung ins Leben zu rufen, welche die Vorzüge der älteren oberitalienischen und römischen Schulen eklektisch mit einander zu verschmelzen und die Kunst zugleich durch ein erneutes Naturstudium zu neuem Dasein zu erwecken gedachte. Auch die italienische Landschaftsmalerei, welche bis dahin

die erwähnten vereinzelten selbständigen Blüthen nur wie zufällig und beiläufig getrieben zu haben schien, fing in dieser Schule zuerst an, sich mit Bewusstsein auf eigene Füsse zu stellen. Sie blieb dabei, ihren Blick mehr auf's Ganze als auf's Einzelne zu richten, that dies aber zunächst noch nicht mit der Schärfe der Beobachtung und der künstlerischen Feinfühligkeit der kommenden wirklich grossen Meister der heroischen Landschaftskunst, sondern begnügte sich damit, den malerischen Eindruck des Zusammenwirkens von Bergen, Bäumen, Wolken, Gewässern und Gebäuden in gewissen allgemeinen Umrissen und grossen, einfachen Farbengegensätzen zu erfassen und wiederzugeben. Von den eigentlichen Landschaften, die Annibale Carracci, um nur ihn zu nennen, gemalt hat, sind die vier grösseren und zwei kleineren halbrunden Gemälde, welche im dritten Arme der Galerie Doria zu Rom aufbewahrt werden, vielleicht ursprünglich wirkliche Kirchenlandschaften gewesen. Ihre Herkunft lässt sich allerdings zur Zeit nicht angeben; aber ihre Gestalt weist darauf hin, dass sie ursprünglich die Bogenfelder eines Gebäudes geschmückt haben, und ihre Staffage trägt einen ausgesprochen kirchlichen Charakter. Auch für den Zweck dieses Aufsatzes wäre der Beschreibung der vier grösseren in des Verfassers »Geschichte der Malerei« (III, S. 134) kaum etwas hinzuzufügen: »Von den vier grösseren zeigt die erste, welche aus einem von edelgeformten Bergen, üppigem Waldrand und alten Grabmonumenten umgebenen blauen See besteht, die Himmelfahrt Mariä als Staffage und glüht in fast venezianischer Farbentiefe; die zweite, auf der die Flucht nach Aegypten dargestellt ist, ist etwas kühler im Ton, zeigt aber mit ihrem Castell, ihrem Wasserfalle, ihren hohen blauen Bergen über dem grauen Landsee, und ihrem Flusse, der sich durch Felsen windet, eine grossartige Composition; die dritte, welche die Anbetung der Könige zur Anschauung bringt, ist eine Prachtlandschaft voll tiefer Farbenglut, in der die bunten Gewänder der Staffage lebhaft mitsprechen, und von einer geistreichen Anordnung, welche durch den vorn wachsenden schlanken vollbelaubten Baum, der das Bild in zwei ungleiche Hälften theilt, einen eigenthümlichen Reiz erhält; die vierte ist mit der Grablegung des Heilands geschmückt und übt mit ihrem finsteren Felsenvordergrunde, ihrer sonnenbeleuchteten Stadt in der Mitte, ihrer fernen grünblauen Gebirgslandschaft unter röthlichem Abendhimmel eine eigenthümlich ernste, ergreifende Wirkung auf unsere Stimmung aus.« Man sieht, dass es Annibale Carracci weder am Willen noch an den Mitteln fehlte, einer wirklichen biblischen Landschaftsmalerei die Wege zu weisen.

So bedeutende Leistungen Italien also schon im 16. Jahrhundert auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei aufzuweisen hatte, vereinzelt und beiläufig bleiben sie hier, wie gesagt, vor der Hand stets. Wo es sich um die Ausführung eigentlicher Landschaften handelte, liessen die Italiener daher damals den Niederländern auch noch gern den Vortritt. Gab es doch nur erst jenseits der Alpen Künstler, welche sich ausschliesslich der Landschaftsmalerei widmeten, und schienen diese Maler doch für die charakteristische Auffassung aller Einzelheiten der landschaftlichen Natur, der Berge, Felsen und Steine,

der Ströme, Wasserfälle und Seen, der Bäume, Blumen und Kräuter ein eingehenderes Verständnis zu besitzen, die Beziehungen aller dieser Gegenstände zu einander und in ihrer Wechselwirkung viel liebevoller und treuer wiederzugeben als die Meister des Südens, welche nur gelegentlich einmal eine Landschaft von dann freilich einheitlicherem, aber auch äusserlich decorativerem Zuge malten.

Die Brüder Matthäus und Paul Bril aus Antwerpen, welche während des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts die römische Landschaftsmalerei beherrschten, waren noch etwas, aber nur wenig älter als die Carracci; und diese letzteren hatten sicher noch keine einzige ihrer breiter und grösser aufgefassten Landschaften gemalt, als jene — Matthäus etwa um 1572, Paul um 1574 — in Rom auftauchten und im Vatican Landschaftsfresken zu malen begannen. Der Stil, den sie aus den Niederlanden mitbrachten, stand so ziemlich auf dem Boden der Neuerungen, die Gillis van Koningsloo, der 10 Jahre älter war als Paul Bril, in die nordische Landschaftsmalerei eingeführt hatte; doch haben sie sich Koningsloo wohl eher parallel entwickelt, als dass sie unmittelbar unter seinem Einfluss gestanden hätten; und ihre Art war ursprünglich auch noch unruhiger und kleinlicher als die seine; erst Paul Bril entwickelte sich nach dem Tode seines Bruders (1584) unter dem italienischen Himmel und später wahrscheinlich auch unter dem Einflusse der Carracci zu grösserer Ruhe, Breite und Einheitlichkeit der Auffassung. Die vaticanischen Landschaftsfresken beider Brüder (besonders in der Sala Ducale und in der Bibliothek) sind keine Kirchenlandschaften. Wohl aber bereitete Paul sich an ihnen, wie auf die Landschaftsfresken, die er für andere römische Paläste zu malen hatte, so auch auf die religiösen Landschaften vor, die er bald beauftragt wurde für römische Kirchen zu malen. Paul Bril ist jedenfalls der erste eigentliche Landschaftsmaler, an den Kirchenvorstände sich mit dem Auftrage gewandt haben, ihnen Frescobilder auszuführen.

Seine wichtigste kirchliche Landschaftsfolge malte Paul Bril für die Kirche der hl. Cäcilie jenseits des Tiber; und zwar schmückt die Freskenreihe die Wände und die gewölbte Decke des Verbindungsganges, welcher von der Sacristei zum Grabe der hl. Cäcilie führt. Im Ganzen sind es 13 Bilder: 6 grosse Wandgemälde, 5 Deckengemälde und 2 Gemälde in den Bogenfeldern über der Thür am einen und über dem Fenster am anderen Ende des Ganges. Alle 13 Bilder stellen heilige Einsiedler oder Einsiedlerinnen in grossartigen, wildromantischen Berglandschaften dar. Nur ein nordischer Künstler in Italien, d. h. nur ein Künstler, welcher die Alpen überschritten und dabei viele schroffe Felsen, viele rauschende Gebirgswässer, viele schäumende Wasserfälle, viele herrliche Wälder, viele tiefe, bebaute Thäler gesehen und von der Höhe aus betrachtet hatte, konnte diese von hohem Standpunkt aufgenommenen grossen, ernsten Landschaften malen. Die Studien zu ihnen sind allerdings kaum mit dem Stifte oder dem Pinsel, sondern nur mit dem Auge vor der Natur selbst gemacht, nur aus der Erinnerung zu künstlerischen Einheiten verarbeitet worden. Es ist

Alles noch etwas nah an einander gerückt, die Einzelheiten des Vordergrundes, z. B. die grossen Blätter des Eichbaums auf dem Sylviabilde, sind noch etwas zu mächtig herausgearbeitet für die Ruhe des Gesammteindrucks; aber es sind doch charaktervoll gezeichnete, mit kühlen ruhigen Farben getönte, in guter Frescotechnik breit und sicher hingesetzte Landschaften, welche, mit ihrer Staffage von heiligen Weltflüchtlingen, wohl geeignet sein konnten, die Phantasie der Pilger zum Grabe der hl. Cäcilie mit frommen Schauern und einer deutlichen Vorstellung von den Wonnen und Schrecken der Weltentsagung zu erfüllen. Die beiden Lünettenbilder, welche den hl. Eulogius und den hl. Hilarius in Berg- und Waldeinsamkeit darstellen, sind arg beschädigt. Von den fünf Deckenlandschaften ist diejenige, welche den hl. Spiridion zeigt, durch ihre wildzerklüfteten, von Wasserfällen durchwühlten, durch Bogenbrücken über tiefen Schluchten verbundenen Felsmassen, denen zwischen Gestrüpp ein einsames Kreuz gegenübersteht, ausgezeichnet, ist diejenige mit dem hl. Hieronymus, so reich und romantisch sie durchgeführt ist, besonders charakteristisch für die etwas conventionelle Art, mit welcher die nordischen Künstler jener Tage die drei Gründe (Vorder-, Mittel- und Hintergrund) durch drei scharf abgegrenzte Farbenabstufungen unterschieden, führt diejenige mit dem hl. Paulus, der links zwischen dunklen Felsen halbnackt im Walde sitzt, während rechts eine einsame Palme im öden Gesteine wurzelt, uns in fernere, südlichere Gegenden. Die in der Mitte durch Prachtbäume getheilte Landschaft mit dem hl. Antonius und die schauerliche Bergwildniss mit dem hl. Onofrius sind zu schlecht erhalten, um noch einen Gesammteindruck zu machen. Weitaus den bedeutendsten Eindruck aber machen die sechs Wandbilder zu beiden Seiten des Ganges. Einander gegenüber stellen sie an der Eingangsseite die Busse der Hetären Thaisis und Maria aegyptiaca, in der Mitte die Askese der Pelagia und der Maria Magdalena, an der Fensterseite die Weltflucht der hl. Sylvia und des hl. Franciscus dar. Wie lieblich öffnet sich auf dem Sylviabilde über dem zwischen hochragendem Waldrande dahingleitenden Flusse eine weite Fernsicht in Berg und Thal! Wie romantisch gestaltet sich auf dem Franciscusbilde der Ausblick aus der wilden, von hohen schlanken Bäumen begrenzten Felsschlucht auf den Wasserfall, der links im Mittelgrunde von der mit einem Kirchlein gekrönten Höhe herabstürzt! Wie prachtvoll ragt auf der Landschaft mit der hl. Pelagia der stattliche Hochwald, der die rechte Hälfte des Bildes im Mittelgrunde abschliesst, während links ein schäumender Bergbach durch eine enge Felsenschlucht tost! Die Landschaften mit der hl. Thaisis und der ägyptischen Marie sind am schlechtesten erhalten. Durch die letztere ist sogar eine Thür gebrochen. Wohl erhalten aber ist die interessante Landschaft mit der Maria Magdalena. Sie deutet in ihrer Gesammtanordnung mit der Höhle der Büsserin oben rechts im Gebirge, trotz der verschiedenen Gestaltung des Vordergrundes, darauf hin, dass Paul Bril, was übrigens selbstverständlich erscheint, Polidoro's Landschaft mit derselben Heiligen in S. Silvestro gekannt habe. Wer weiss, ob nicht diese Landschaft des italienischen Decorationsmalers dem nordischen Landschaftsmaler die Anregung zu seiner ganzen Folge gegeben. Jedenfalls

war Bril der Mann dazu, eine solche Anregung in den Grenzen seiner eigenen Kunstweise selbständig zu verarbeiten.

Etwas später scheint der Meister seine sechs halbrunden Landschaften in den Bogenfeldern der Sacristei der Kirche S. Maria maggiore in Rom gemalt zu haben. Sie zeigen, wenn sie auch immer noch gedrängter und voller sind als die Landschaften der Carracci, doch einen grösseren, freieren, heitereren Zug als diejenigen in S. Cecilia. Andachtszwecken dienten sie an dieser Stelle sicher nicht einmal mittelbar; und dementsprechend tragen sie auch keine biblische Staffage, sondern lassen die landschaftliche Natur lediglich als solche wirken. Es sind Berg- und Stromlandschaften mit reicher, natürlicher und individueller Bodengestaltung; einige von ihnen, wie das Strombild, welches einer Rheinlandschaft mit Abendbeleuchtung ähnlich sieht, zeigen im Gegensatze zu den gleichmässig ruhig beleuchteten Bildern in S. Cecilia ein entschiedenes Streben nach besonderen atmosphärischen Stimmungen. Vergegenwärtigt man sich den Entwicklungsgang Brils, wie er uns in seinen bezeichneten und mit Jahreszahlen versehenen Oelgemälden entgegentritt, so kann man nicht daran zweifeln, dass diese Fresken erst im 17. Jahrhundert entstanden sind.

Zu ihrer vollen Freiheit und Blüthe entwickelte die Landschaftsmalerei sich im Süden wie im Norden erst nach dem Ablauf des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts.

In Rom wurde die Regierungszeit Urbans VIII. (1623—1644) als die goldne Zeit der Landschaftsmalerei bezeichnet. Als italienischer Schüler Bril's kann Agostino Tassi gelten, welcher der Lehrer Claude Lorrain's war. Doch wollte Tassi lieber zu den Landschaftern der Carracci-Schule gezählt sein, unter welchen sich, neben Annibale und Agostino Carracci selbst und neben Domenichino und Guercino, als Landschaftsmaler von Beruf in der ersten Generation hauptsächlich G. B. Viola, der allerdings schon 1622 starb, in der zweiten Generation Giov. Franc. Grimaldi (1606—1680) auszeichnete. In Rom wurde die landschaftliche Wandmalerei plötzlich zu einer Art von Manie. Die Grossen der ewigen Stadt und einiger anderer Städte wetteiferten mit einander in der Ausschmückung ihrer Paläste mit Landschaftsfresken. Gerade die genannten Landschafter der Carracci-Schule übernahmen diese Arbeiten, welche natürlich ohne geistige Vertiefung der landschaftlichen Probleme, aber mit grossem Wurf und decorativem Geschick ausgeführt wurden. Viola arbeitete neben Guercino und Domenichino in der Villa Ludovisi, schmückte aber auch zahlreiche andere römische Paläste mit Landschaftsfresken. Agostino Tassi übte diese Kunst in Genua und Livorno, hauptsächlich aber doch auch in Rom aus, wo landschaftliche Wandgemälde des Quirinalpalastes, sowie der Paläste Costaguti, Lancelotti und Rospigliosi ihm ihre Entstehung verdankten. Francesco Grimaldi malte die Landschaftsfresken in den letzten Zimmern der Galerie Borghese und eine biblische Landschaftsfolge im Quirinal zu Rom, schmückte um 1648

aber das Palaís Mazarin (die jetzige Nationalbibliothek) in Paris mit decorativen Landschaften.

Dass gleichwohl in dieser Schule der italienischen Landschaftsmalerei die Kirchenlandschaft keine sonderliche Förderung erhalten konnte, liegt auf der Hand. Dazu war sie zu äusserlich, zu kalt und liebeleer. Nur von Agostino Tassi hören wir, dass ihm eine kirchliche Landschaftsfolge aufgetragen wurde (G. B. Passeri, Vite etc. Ed. Roma 1772, p. 110—111). Der Prinz Moritz von Savoyen liess durch ihn die seinem Patronate unterstellte Kirche S. Eustachio in Rom mit einer Folge von Darstellungen aus dem Leben ihres Schutzheiligen schmücken. Der hl. Eustachius ist bekanntlich, wie der hl. Hubertus, ein Jägerheiliger und insofern auch ein Heiliger der Wälder und Berge, der Felder und Fluren. Wenn irgend eine Kirche, musste die seinige mit Landschaften geschmückt werden. Agostino malte die Bilder jedoch nicht al fresco auf die Wand, sondern in Tempera auf Leinwand und stellte einige Figurenmaler an, ihm die Staffage aus dem Leben des Heiligen in seine Landschaften zu setzen.

Der grösste eigentliche Landschafter, den Italien im 17. Jahrhundert den seinen nannte, Salvator Rosa, stand seiner ganzen Geistesrichtung nach der Kirche zu fern, als dass er sich an der Förderung der kirchlichen Landschaftsmalerei hätte betheiligen können. Sein Mitschüler in Neapel, Domenico Gargiulio, Micco Spadaro genannt, aber hat im Kloster S. Martino zu Neapel eine Reihe von Landschaftsfresken gemalt, welche dem decorativen Stile der Carracci-Schule ebenso nahe stehen, wie der Richtung Salv. Rosa's. Die Färbung dieser reich mit Bergen, Bäumen, Wasserfällen ausgestatteten Landschaften ist bunt und unerfreulich, offenbar aber auch nicht in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten. Von den Bildern der ehemaligen Kloster- (jetzigen Museums-)Säle kommen für uns besonders diejenigen des Saales der venezianischen Kronleuchter in Betracht. Am Spiegel der Decke ist die Taufe Christi in grosser, waldiger, von dem breiten Strome durchflossener Hügellandschaft geschildert. An den gewölbten Theilen, welche den Uebergang zu den Wänden bilden, sind vier prächtig gemalte grosse Landschaften mit kleinen Einsiedlerfiguren dargestellt. Eigentliche Kirchenlandschaften aber finden wir hier im Coro dei Laici convertiti der Klosterkirche. Die Landschaften über den Chorstühlen sind als Gobelins charakterisirt, wodurch ihre blassere Farbenwirkung einigermassen begründet erscheint. Ihre Staffage stellt, dem Orte angemessen genug, Bussübungen heiliger Mönche dar. In den Bogenfeldern, Zwickeln, an der Decke selbst und an der dem Chor gegenüberliegenden Wand aber sind Frescolandschaften mit grösseren Figurengruppen angebracht, deren meiste Vorgänge des alten Testaments darstellen. Das Bild der zuletzt genannten Wand zeigt Moses, wie er den Quell aus dem Felsen schlägt. In der Geschichte der Kirchenlandschaftsmalerei gebührt dieser ganzen Folge, wenn uns ihre Ausführung auch nicht entzücken kann, sachlich ein hervorragender Platz.

Kehren wir nach Rom zurück, so lädt uns hier vor allen Dingen noch die Gruppe berühmter Franzosen zum Verweilen ein, welche mehr als alle

Italiener dazu beigetragen haben, der Landschaftsmalerei auf italienischem Boden ein wahrhaft künstlerisches Gepräge zu verleihen. Nicolas Poussin, Claude Lorrain und Poussin's Schwager Gaspar Dughet sind die Begründer und Vollender des »heroischen« Landschaftsstils, der »Ideallandschaft« des 17. Jahrhunderts. Auf ihre Eigenart und Bedeutung im Gegensatze zu den gleichzeitigen Vertretern der unserem Empfinden näher stehenden »intimen« und »realistischen« Landschaftsmalerei des germanischen Nordens an dieser Stelle einzugehen, würde zu weit führen. Wohl aber muss betont werden, dass der Landschaftsstil Claude's und der beiden Poussins, wie kein anderer, geschaffen war, die Landschaftsmalerei sich im Anschluss an architektonisch gegebene Räume nicht nur »decorativ«, sondern auch »monumental« entfalten zu lassen; und wohl muss daran erinnert werden, dass die fast immer innerlich mit der Landschaft verwachsene Staffage dieser Meister, besonders Nicolas Poussins, dessen Hauptbedeutung doch auf dem Gebiete der Figurenmalerei lag, und Claude Lorrain's, der seine Figuren freilich von anderen Künstlern ausführen liess, aber doch stets in engstem Zusammenhang mit dem Ganzen selbst entwarf, sehr oft der biblischen Geschichte oder der Heiligenlegende entlehnt ist. Man denke nur an Poussin's vier grosse Landschaften im Louvre, welche den Frühling mit Adam und Eva, den Sommer mit Ruth und Boas, den Herbst mit den Kundschaftern, welche die Riesentraube heimbringen, den Winter mit der Sündfluth darstellen, an Claude's klare, leuchtende Landschaft mit der Flucht nach Aegypten in der Dresdener Galerie, an seine beiden Landschaften mit Hagar und Ismael in der Münchener Pinakothek, an die »Bergpredigt« im Grosvenor House, an die »Einschiffung der hl. Ursula« in der National Gallery zu London.

An der landschaftlichen Wandmalerei Roms aber hat Nic. Poussin sich gar nicht, Claude Lorrain nur in der Frühzeit seiner Entwicklung betheiligt. Um so eifriger widmete Gaspard Dughet (Poussin) sich ihr in allen Techniken der Malerei. Seine schönsten weltlichen Landschaftsfresken malte er in einem der unteren Säle des Palazzo Colonna. Aber auch seine in Tempera-Farben auf Leinwand gemalte grosse Landschaftsfolge in der »Anticamera« und seine 25 in Oel ausgeführten Riesenbilder im »Thronsaale« des Palazzo Doria (beide sind in der Regel unzugänglich) sind als landschaftliche Wandgemälde gedacht und nur als solche zu verstehen. Dughet war denn auch der Mann dazu, die kirchliche Landschaftsmalerei zur Vollendung zu bringen. Seine Frescolandschaften mit Darstellungen aus dem Leben des Propheten Elias und Elisa und der ersten Karmelitermönche in der Kirche San Martino ai monti zu Rom bilden die künstlerisch vollendetste Folge von Kirchenlandschaften, welche gemalt worden ist. Die Kirche ist eine einfache Basilika, welche durch zwei Säulenreihen, deren jede aus 12 altrömischen Säulen besteht, in drei Schiffe getheilt wird. Dughet's Gemäldefolge schmückt die Seitenwände zwischen den Altären; zunächst gehören die 12 Fresken an der Wand zur Rechten des Haupteinganges hierher. Sie sind zu zweien übereinander angebracht: sechs grössere, quadratische unten, sechs kleinere Breitbilder darüber; aber auch sechs der kleineren Breitbilder an der Wand

zur Linken des Haupteinganges gehören zu der Dughet'schen Folge. Da die Kirche eine Karmeliterkirche ist, so erklärt sich die Wahl des Gegenstandes von selbst. Der Prophet Elias, mit dem Gott auf den Höhen des Berges Karmel verkehrte, gilt als der Vater des Karmeliterordens. Die religiöse Weihe, welche von diesen alttestamentarisch gross und einfach gedachten Landschaften mit ihren in kleinen Figuren vortrefflich erzählten Geschichten ausgeht, muss daher auch im Geiste dieses Ordens aufgenommen und empfunden werden. Die sechs grossen unteren Bilder zur Rechten der Haupteingangs stellen, von diesem beginnend, dar: Wie Elias die Baalspriester an den Bach Kison treibt und tödtet, wie der Prophet, als es wieder regnen soll, die anfänglich nur handgrosse Wolke aus dem weiten, blauen Meere aufsteigen lässt, wie Elias vor Ahabs Wagen nach Israel schreitet, wie er Hasael zum Könige über Syrien salbt, wie sich ihm die Herrlichkeit des Himmels offenbart, und wie drei verzückten Einsiedlern auf dem Berge Karmel ein Gleiches begegnet. Auf den sechs kleineren, über diesen angebrachten Bildern sehen wir, zum Eingang zurückschreitend: die Geburt des Elias, die erste Messe auf dem Berge Karmel, des Propheten Schlaf unter dem Wachholderbaum, seine Speisung durch zwei Raben, seine Himmelfahrt im feurigen Wagen und die Busse eines Karmeliterheiligen im hohlen Baumstamm. Von den sechs Bildern der gegenüberliegenden Wand gehören diejenigen hierher, welche des Propheten Uebernachtung in einer Höhle, seine Erwählung des Pflügers Elisa, seine Begegnung mit Ahab, Elisa's Durchschreitung des Jordans mit Elias' Mantel, des Letzteren Opfer auf dem Berge Karmel und seine Herbeirufung der Bären zum Zerreissen der Knaben, die ihn verspottet, darstellen. Eine zeitliche Folge nach Maassgabe der Erzählungen im 1. und 2. Buch der Könige ist auffallender Weise nicht gewahrt. Es kam dem Künstler eben zunächst auf die Landschaften und die decorative Wirkung ihrer Reihenfolge an. Aber die gewählten Vorgänge aus dem Leben des Propheten Elias sind schon in der Erzählung der Bibel vom landschaftlichem Hauche umweht; sie forderten daher von selbst zur landschaftlichen Behandlung auf; und Dughet hat es vortrefflich verstanden, den Geist seiner Landschaften dem Geiste der biblischen Erzählungen anzupassen. Dazu hat er die ganze Kraft und Schönheit der Bodengliederung in Berg und Thal, die ganze Wucht der Baumgruppenbildung und der Baumkronenbehandlung, die ganze Fülle und Frische der Darstellung von Strömen, Seen und Wasserfällen, die ihm eigen waren, auch dieser Landschaftsfolge zu gute kommen lassen, dabei freilich wohl auch einmal ein Motiv aus einem seiner früheren Bilder unbekümmert herübergenommen. Leider sind die Gemälde gründlich verdorben. Ihre ursprüngliche, jedenfalls fein, ruhig, klar gewesene Farbenwirkung lässt sich daher kaum noch beurtheilen. Ihre Hauptwirkung lag offenbar von Anfang an in ihrer edlen, reinen Linienführung; und diese tritt uns, wie in den 18 Stichen, die Pietro Parboni 1810 mit besonderem Titelblatt nach ihnen veröffentlichte, so auch in den Originalgemälden immer noch ernst und weihevoll entgegen.

Mit dieser, nach der Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen Gemäldefolge erreichte die kirchliche Landschaftsmalerei in Italien ihren Höhepunkt,

der, wie es scheint, zugleich ihren Abschluss bedeutete. So üppig die decorative Landschaftsmalerei, immer äusserlicher werdend, an italienischen Palastwänden noch weiterblühte, in italienische Kirchen scheint sie sich nach dieser Zeit mit nennenswerthen Schöpfungen nicht mehr gewagt zu haben. Die Kirchenlandschaftsmalerei zog sich nach dem Norden zurück, wo sie noch über ein halbes Jahrhundert lang weiterlebte.

Dass ausser Italien hauptsächlich die Niederlande diesen Kunstzweig gepflegt haben, ist von Anfang an bemerkt worden. Kehren wir auf unserem Wege vom Süden nach dem Norden in Paris ein, wo Grimaldi, wie erwähnt, den Schmuck von Palästen mit landschaftlichen Wandgemälden eingeführt hatte und die Schlachtenmaler, wie A. F. van der Meulen und J. B. Martin, grosse landschaftlich aufgefasste Kriegsbilderfolgen für öffentliche Gebäude schufen, so wird sich uns die Ueberzeugung aufdrängen, dass hier, wo italienische und niederländische Einflüsse zusammentreffen, eine kirchliche Landschaftsmalerei vielleicht möglich gewesen wäre. Doch lassen sich nur einige wenige hierher gehörige Werke in Paris nachweisen. Wir hören, dass J. F. Millet, der belgische Franzose, welcher sich nach den Poussin's gebildet, hier die Kirche Saint Nicolas du Chardonnet mit zwei grossen, wie es scheint nicht erhaltenen Landschaften geschmückt hat, deren eine das »Opfer Abrahams«, deren andere »Elisa in der Wüste« darstellte, und wir erinnern uns einiger religiöser Darstellungen eines zweiten zum Franzosen gewordenen Belgiers, Philippe de Champaigne's, bei denen die Landschaft, aus dem dargestellten Gegenstande herausgewachsen, an sich als Nebensache erscheint, doch aber, dem künstlerischen Eindruck nach zur Hauptsache geworden ist. Champaigne zeigt sich in seinen Bildern dieser Art als grosser, klar und rein zeichnender und anordnender, weich und breit ausführender Landschafter. Vor allen Dingen sind seine 10 Bilder aus dem Leben des hl. Benedict zu nennen, welche ursprünglich die Abtei Val de Grâce zu Paris schmückten und jetzt dem Brüsseler Museum gehören. Als wirkliche Landschaften aber sind seine vier schönen grossen Darstellungen aus der Abtei Port Royal anzusehen, von denen zwei jetzt im Louvre aufbewahrt werden. Sie sind mit Darstellungen aus dem Leben der hl. Büsserin Maria (der Nichte des hl. Abraham) staffirt und zeichnen sich durch reiche, fein gefühlte Gliederung des Erdreichs, durch edle Gestaltung der Baumgruppen und weiche, volle, warme Färbung aus.

Dass in den Niederlanden selbst, denen wir uns nunmehr zuwenden, sich nur Belgien, nicht aber Holland an der Kirchenlandschaftsmalerei betheiligen konnte, liegt in der Natur der Sache. Einerseits verschmähten die weissgetünchten reformirten Kirchen Hollands jeglichen Bilderschmuck, andererseits war die ganze holländische Malerei jeder decorativen Entfaltung abhold und entwickelte besonders die holländische Landschaftsmalerei sich auf realistischer Grundlage mehr nach innen als nach aussen. Die wenigen holländischen Landschaftsmaler, welche eine decorative Ader in sich spürten, wie H. Swanewelt und der Cavaliere Tempesta, dessen

wirklicher Name P. Mulier, (nicht P. Molijn) war, wanderten nach dem Süden aus. Bekannt sind Swanewelt's grosse decorative Landschaften im Palazzo Doria, weniger bekannt Tempesta's Landschaftsfresken in einem der unteren Säle des Palazzo Colonna zu Rom.

In Belgien war zunächst die Brüsseler Landschaftsschule, welche südliche Grösse, Wucht und Breite mit nordischer Empfindung zu paaren suchte, vorausbestimmt, sich in den Dienst der Kirche zu stellen. Die belgischen Kirchen verlangten nach bildlichem Schmucke; und die belgischen Landschafter empfanden einerseits decorativ, andererseits kirchlich genug, um sich, eingedenk der römischen Vorbilder, in den Gotteshäusern mit ihrer Kunst heimisch zu fühlen. Die vier Hauptmeister der Brüsseler Landschaftsmalerei, Lodewyck de Vadder (1605—1655), der in manchen Beziehungen als der Bahnbrecher ihrer Eigenart gelten kann, Jacques d'Arthois (1623—1686), welcher ihren Höhepunkt bezeichnet, Lukas Achtschellinck (1626—1699), der im Lichte der neueren Forschung nicht als Vorgänger, sondern als Mitstreber und Nachfolger Arthois' erscheint, und Cornelis Huysmans (1648—1727), der sich, obgleich er von Antwerpen ausgegangen war, doch den Brüsselern anschloss, haben Kirchenlandschaften gemalt. Natürlich handelte es sich in den belgischen Kirchen nicht um Fresken, sondern um Oelgemälde auf Leinwand. Eben desshalb konnten sie später, als der Geschmack sich änderte, leicht wieder aus den Kirchen selbst entfernt und in die Sacristeien oder in die Museen verwiesen werden. An ihrer ursprünglichen Stelle haben sich in Belgien verhältnissmässig wenig kirchliche Landschaftsfolgen erhalten.

Erfreulicher Weise nun setzten jene Meister ihre Landschaften in der Regel nicht aus fernhergeholten, fremdländischen Motiven zusammen, sondern entlehnten sie der heimischen brabantischen Hügel- und Waldnatur. Hochwaldränder mit stattlichen Laubbaumgruppen pflegen das Bild zu beherrschen; Wegausschnitte mit gelben Lehmabstürzen ziehen sich zum Vordergrunde herab; Flüsse, Weiher oder Seen beleben den Mittelgrund; blaue Hügelketten schliessen den Fernblick ab. Besondere atmosphärische Stimmungen werden nicht eben aufgesucht. In der Regel wölbt sich ein leichtbewölkter Himmel über dem frischen, grossen, reinen, vom Odem Gottes durchwehten Stückchen Erde.

Von Lodewyck de Vadder hören wir, dass er sich neben Lukas Achtschellinck an der Ausschmückung des Refectoriums der Petersabtei zu Gent mit acht grossen biblischen Landschaften betheiligte. Doch haben sich gerade de Vadders Bilder aus dieser Reihe nicht erhalten. Die oben halbrund geschlossenen Landschaften verschiedener Meister, welche in der Genter Peterskirche noch heute gezeigt werden, stehen auf anderem Boden und interessiren uns nur, weil auch sie zeigen, wie weit verbreitet die Kirchenlandschaftsmalerei damals in Belgien war.

Von Arthois' Kirchenlandschaften hat sich zunächst die aus sieben Bildern bestehende Folge erhalten, welche ehemals die Liebfrauencapelle der Brüsseler Kathedrale schmückte. Vor einigen Jahren befanden sie sich noch

in der Sacristei dieser Kirche, wo man sie nothdürftig untergebracht hatte. Ihre biblischen Darstellungen lassen kaum eine andere als eine landschaftliche Auffassung zu. Auf allen sieben Bildern sehen wir Josef, Maria und den Jesusknaben, von Engeln gegleitet, an verschiedenen Orten während ihrer Flucht nach und ihrer Heimkehr aus Aegypten. Fünf der Landschaften tragen, durch prachtvolle Baumsträusse ausgezeichnet, ganz den brabantischen Charakter; in zweien aber hat der Künstler es doch für nothwendig gehalten, fremdländische Eindrücke heranzuziehen, romantische Felsen den Wald überragen und Wasserfälle schäumen zu lassen. Die steile Höhe rechts im Vordergrunde des fremdländischsten dieser Bilder ist mit einer Stadt gekrönt, offenbar dem Reiseziel der hl. Familie, die links aus dem Walde tritt.

Will man sich überzeugen, wie derartige biblische Landschaften, in die Holztäfelung eingelassen, an ihrer ursprünglichen Stelle wirkten, so besuche man die Kirche Notre Dame de la Chapelle in Brüssel. In der Capelle links vom Chor schmücken fünf solche Riesenbilder noch den Ort, für den sie gemalt worden. Sie rühren theils von Arthois, theils von Achtschellinck her, die gerade in ihren decorativen Arbeiten nicht immer leicht von einander zu unterscheiden sind. Die Dunkelheit des Raumes erschwert die Unterscheidung hier doppelt. Jeder Naturfreund aber wird es mitempfinden, dass diese Capelle durch die Darstellungen unberührter Gottesnatur, welche sie umgeben, an religiöser Weihe nichts eingebüsst hat.

Sicher von Arthois' Hand sind die beiden herrlichen, gewaltig grossen Landschaften aus dem Jesuiten-Collegium zu Brügge, welche jetzt eine Zierde der kais. Galerie zu Wien sind. Die Staffage, welche auf dem einen Bilde den hl. Franz, der in einer Waldcapelle die leuchtende Hostie erblickt, auf dem anderen Bilde den hl. Stanislaus, in der Wüste von Engeln erquickt, darstellt, soll Ger. Seghers gemalt haben. Die Landschaften mit ihren Prachtbäumen, ihren Waldblumen, ihren Fernblicken, mit ihrem stillen blauen Weiher auf dem einen, ihrem gelben Wegausschnitt auf dem anderen Bilde gehören zu dem Wirkungsvollsten und Gediegensten, was der Meister gemalt hat und schmiegen sich der Stimmung der dargestellten Legenden vortrefflich an. Sicher von seiner Hand sind ferner die beiden durch Jan van Cleef mit Scenen aus dem Leben der hl. Anna geschmückten Landschaften in der Capelle dieser Heiligen in der Nikolauskirche zu Gent. Auch Arthois' schöne Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten in der Galerie Liechtenstein zu Wien muss ursprünglich an heiliger Stelle geprangt haben. Der Gediegenheit dieser Bilder gegenüber fällt es schwer zu glauben, dass derselbe Meister die viel flüchtiger decorative Landschaft aus der Kirche »du Grand Béguinage« in Brüssel, jetzt im Museum dieser Stadt, oder die Landschaft des grossen Hubertus-Bildes derselben Sammlung eigenhändig gemalt habe. Aehnliche Darstellungen des hl. Jägers, deren Landschaften, kaum mit Recht, Lodewyck de Vadder zugeschrieben werden, gehören der Jakobskirche zu Löwen und der Kirche zu Leefdael.

Besonders eifrig nahm Achtschellinck sich der belgischen Kirchenlandschaftsmalerei an. Sicher von seiner Hand sind die beiden ganz grossen

Landschaften mit »Christus auf dem Wege nach Emmaus« und mit dem hl. Benedict, welche aus dem Refectorium der Petersabtei zu Gent in das Museum dieser Stadt übergegangen sind, sicher auch diejenigen des Brügger Museums, von denen zwei aus der ehemaligen Dünenabtei stammen, diejenige mit dem hl. Dominicus von der Hand W. v. Oost's aber ursprünglich dem Dominicanerkloster in Brügge gehörte. In der Jakobskirche zu Brügge sah der Verfasser eine grosse Landschaft von Achtschellinck, deren Staffage eine »Ruhe auf der Flucht« bildet.

Wie viele für Kirchen und Klöster gemalte religiöse Landschaften Arthois' und Achtschellinck's verloren gegangen sein müssen, wird einem klar, wenn man sich die schriftliche Ueberlieferung über derartige Werke dieser Meister vergegenwärtigt. So erfahren wir, dass Arthois noch eine grosse biblische Landschaftsfolge für das Alexianer-Kloster zu Gent, eine andere, kleinere Folge mit Klosteransichten für die Abtei Rouge-Cloître ausgeführt hat, und so hören wir, dass Achtschellinck Landschaftsfolgen mit religiöser Staffage für die Annunziatenkirche in Brüssel, für das Karthäuserkloster zu Gent und für das Kloster Leliendael gemalt hat. Die Figuren waren auf den Gemälden beider Meister stets von fremder Hand hineingesetzt.

Von Corn. Huysmans endlich ist uns nur eine Kirchenlandschaft bekannt. Diese aber gehört zu den Perlen ihrer Gattung. Sie schmückt die Rückseite des Hochaltars der Liebfrauenkirche zu Mecheln und zeigt in verhältnissmässig kleinen Gestalten des Heilands Abendmahl mit den beiden Jüngern zu Emmaus. Der Vorgang spielt vorn links in offener, gewölbter, von vier korinthischen Säulen getragener Halle. Die mächtige Landschaft mit den dunklen, üppige Laubkronen über schlanken Stämmen wiegenden Baumgruppen zur Rechten, der Felsenschlucht mit dem Wasserfall in der Mitte des Bildes, den grossen, in der Abendsonne leuchtenden Bergzügen links hinter der Halle, ist reich und organisch angeordnet und wirkt in ihrer tizianischen Farbenglut, dem dargestellten Abendmahl entsprechend, auch wie von tiefer seelischer Glut durchwärmt.

Auf die Brüsseler Schule blieb die Kirchenlandschaftsmalerei übrigens nicht beschränkt. Dass Phil. de Champaigne und D. F. Millet sie nach Frankreich trugen, haben wir bereits gesehen. Aber auch in Antwerpen treffen wir noch auf ein grossartig gemeintes Stück einheimischer Kirchenlandschaftsmalerei aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Es sind die beiden, von zwei Architekturlandschaften ohne Figuren flankirten gewaltigen Breitbilder im Chor der Augustinerkirche daselbst. Ihre kleinen Darstellungen aus dem Leben der ersten Augustiner scheinen sich in den mächtigen Landschaften fast zu verlieren. Die eine von ihnen zeigt links einen hart in den Vordergrund gerückten Hochwaldrand, rechts eine befestigte Stadt auf der Höhe jenseits eines von einer Bogenbrücke überspannten Flusses. Die andere, gegenüberliegende, versetzt uns in eine grossartige, durch einen schäumenden Wasserfall belebte Bergnatur. In der Ausführung flüchtig und fahrig, in der Färbung stumpf und bräunlich, bewahren sie in ihrer Linienführung doch eine gewisse, allerdings decorativ verflüchtigte Grösse und Strenge im Sinne der

Nachahmung des Poussin-Stils. Als ihren Urheber hat der Verfasser in der »Geschichte der Malerei« (III, S. 532), damals in Uebereinstimmung mit Max Rooses, dem bekannten Antwerpener Kunstforscher, Peter Rysbrack (1655—1729) bezeichnet. Allein da die zeitgenössischen Antwerpener »Führer« sie dem Peter Spierinx, der schon 1655/56 in die Antwerpener Gilde aufgenommen wurde und 1716 starb, zuschreiben und da die beiden selten vorkommenden Meister eine nahe künstlerische Verwandtschaft gehabt zu haben scheinen, so hat Rooses sie inzwischen wohl mit Recht dem zuletzt genannten Vertreter der decorativ-classicistischen Richtung in Antwerpen zurückgegeben. Als Werke des Peter Spierinx werden sie in Zukunft wieder zu gelten haben. Schön sind sie nicht; aber sie sind gross genug gedacht, um uns die Wirkung ahnen zu lassen, welche wirklich bedeutende Landschaften an einer solchen Stelle auszuüben vermöchten.

Ganz am Ende des 17. Jahrhunderts schmückte Dominicus Nollet, der 1640 in Brügge geborene, 1736 in Paris gestorbene Meister, der als Schüler A. F. van der Meulen's bezeichnet wird, das Hauptschiff der Jakobskirche seiner Vaterstadt mit einer grossen Reihe biblischer Landschaften, von denen 13 des Künstlers Namen und die Jahreszahl 1694 tragen. Besonders landschaftlich wirken hier die Darstellungen der Berufung der Apostel, des wunderbaren Fischzugs und des Heilands am Oelberg. Doch tragen sie alle Merkmale einer sinkenden Kunstübung und interessiren uns nur für den Zusammenhang unserer gegenwärtigen Untersuchung. Nollet hat die Reihe nicht einmal vollendet. Die bezeichneten Fortsetzungen seines Nachfolgers Jan van Kerckhove von 1707 aber sind noch schwächer.

Weit erfreulicher ist die jüngste der grossen belgischen Kirchenlandschaftsfolgen, welche wir zu besprechen haben. Sie rührt von dem wallonischen Meister Jean Baptiste Juppin her, welcher in Namur 1678 geboren wurde und 1729 starb, aber lange in Lüttich arbeitete; und in eben dieser Stadt schmückt sie den Chor der Martinskirche. Es sind sechs riesengrosse, an 6 Meter hohe und breite Landschaften, ihrer drei an jeder Seite. Die biblischen Gegenstände, welche sie darstellen, sind: die Taufe Christi, die Versuchung Christi, der wunderbare Fischzug, Christus mit der Samariterin am Brunnen, die Verklärung Christi und Christus auf dem Wege nach Emmaus. Man sieht, dass auch Juppin mit grossem Geschicke Vorgänge aus der Geschichte des Heilandes ausgewählt hatte, welche von selbst die Einbildungskraft eines Landschaftsmalers reizen mussten. Seiner landschaftlichen Auffassung nach gehört Juppin als echter Wallone natürlich zu den Nachahmern der französisch-römischen Stilisten. Innerhalb dieses Epigonenstils, der immerhin geeignet war, bedeutendere Motive im Anschluss an die Baukunst zu verwerthen, zeichnen sich diese Landschaften, wenn auch nicht durch eine besondere Frische, so doch durch eine gewisse Grösse und Würde aus. Dass sie an dieser Stelle unkirchlich wirkten, wird man nicht behaupten.

Sicher ist, dass die Kirchenlandschaftsmalerei, welche in Italien von Italienern vorbereitet, in Rom von einem Belgier und einem Franzosen zu einer wirklichen besonderen Kunstgattung ausgebildet worden, nirgends eine

solche Verbreitung gefunden, wie in Belgien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und in der Uebergangszeit zum achtzehnten. Die Naturliebe des germanischen Nordens und das Bedürfniss der Kirchenvorstände nach bildlichem Schmucke reichten sich hier die Hand, um eine Kunstübung zu begünstigen, welche zunächst von dem Selbstbewusstsein der zur vollen Freiheit erblühten Landschaftsmalerei zeugte. Gleichwohl hatte sie auch hier keinen längeren Bestand. Wirkliche Kirchenlandschaftsfolgen scheinen nach den Tagen Juppin's hier so wenig mehr gemalt worden zu sein wie irgendwo anders.

Im neunzehnten Jahrhundert hat einerseits die monumentale, andererseits die biblische Landschaftsmalerei in keinem andern Lande solche Erfolge aufzuweisen wie in Deutschland. Es sei nur an Rottmann's monumentale Fresken in den Arcaden zu München, an W. Schirmer's landschaftliche Wandgemälde im Berliner Museum und im kronprinzlichen Palais zu Berlin, an F. Preller's einzige »Odysseelandschaften« in der nördlichen Galerie des Weimarer Museums erinnert, und es sei nur auf J. W. Schirmer's grosse Folgen biblischer Landschaften in der Düsseldorfer Kunsthalle und in der Berliner Nationalgalerie, auf H. Gärtner's und H. Franz Dreber's vornehme Landschaften mit biblischer Staffage und auf die schönen Landschaften mit den sieben Werken der Barmherzigkeit aufmerksam gemacht, welche Albert Hertel gegenwärtig für eine Villa in Wannsee ausführt. Dass alle diese Meister und mancher andere wie geschaffen gewesen wären, in Deutschland eine Kirchenlandschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts erstehen zu lassen, braucht nicht betont zu werden. Wenn diese Gattung kirchlicher und landschaftlicher Kunst gleichwohl weder in Italien und Belgien aufs Neue erblüht ist, noch in Deutschland, wo die Kunst sonst doch Alles versucht, Gnade vor den Augen der Künstler und Kirchenvorstände gefunden hat, so müssen die Gründe dafür natürlieh tiefer liegen.

War es in Wirklichkeit nur ein jugendlicher Uebermuth der im 17. Jahrhundert selbständig gewordenen Landschaftsmalerei, dass sie es wagte, mit der grossen ernsten Figurenmalerei auf deren eigenstem Gebiete in die Schranken zu treten? War es nur der Reiz der Neuheit, welcher italienische, französische und belgische Kirchenvorstände jener Zeit verleitete, es auch einmal mit der kirchlichen Wirkung der billiger als grosse Figurenfresken herzustellenden Landschaftsmalerei zu versuchen? Ist es nur ein richtiges architektonisches Stilgefühl, welches, infolge der Rückkehr der kirchlichen Baukunst zu den mittelalterlichen Stilen, die natürlich einer Entfaltung der Landschaftsmalerei im Kirchen-Innern durchaus widerstreben, die Unmöglichkeit eingesehen hat, Landschafter wie Rottmann, Schirmer und Preller in den Dienst der Kirchenmalerei zu ziehen? Oder ist es nur die Fürsorge, vielleicht das Vorurteil der Geistlichkeit, welche durch das Heranziehen der landschaftlichen Natur zum Kirchenschmuck die heiligen Räume zu verweltlichen oder zu entheiligen glauben möchte? Ist die Kirchenlandschaftsmalerei damit für alle Zeiten abgethan und hinfort nur als vorübergehende kunstgeschichtliche Sonderbarkeit anzusehen? Oder ist es denkbar, dass, den geeigneten Kirchenbaustil vorausgesetzt, eine

zukünftige, weniger dogmatisch angelegte Zeit, welche den Geist Gottes mit Vorliebe im Rauschen des Stromes, im Säuseln des Waldes, im Wehen des Windes und im Glühen der Sonne zu spüren meinen möchte, die Zurückdrängung der biblischen Geschichten zur Staffage kirchlicher Landschaften für das eigentlich Angemessene, die Darstellung echt künstlerischer Landschaftsbilder, die das Walten des Ewigen in der Natur wie in der Seele des schaffenden Künstlers widerspiegeln müssten, für die richtige, Weihe und Stimmung verleihende Kirchenkunst erklären könnte?

Diese und ähnliche Fragen mag der Kunstphilosoph beantworten, wenn er sich nicht fürchtet, in der Zukunft durch die Thatsachen widerlegt zu werden. Der Kunsthistoriker muss sich begnügen, sie angeregt und dadurch dargethan zu haben, dass, welche neue Seiten man der Kunstgeschichte auch abzugewinnen suchen mag, überall Anregung zu neuem Denken, Empfinden und Schaffen gewiss ist.

Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts.

Von **Eduard Dobbert.**

(1. Fortsetzung.)

Erstes Kapitel.

Andeutungen des Abendmahles in der altchristlichen Kunst.

3. Die wunderbare Speisung mit wenigen Broden und Fischen und die Verwandlung von Wasser in Wein bei der Hochzeit zu Kana.

Sowohl auf Grabsteinen als auch in den Wandmalereien der Katakomben kehrt mehrfach eine Darstellung wieder, welche uns Brode in Verbindung mit Fischen zeigt.

So sehen wir auf einem im Jahre 1845 in der Katakombe S. Ermete gefundenen, jetzt im Kircher'schen Museum zu Rom befindlichen Marmor-Epitaph fünf durch Linien gekreuzte Brode und darunter zwei über einander geordnete Fische [1]) und auf dem im Jahre 1862 entdeckten Grabsteine des Syntrophion in Modena wieder fünf Brode zwischen zwei Fischen [2]). In einem

---

[1]) Schultze, Die altchristlichen Bildwerke des Museo Kircheriano in Rom, Nr. 25, in dessen Archäol. Studien S. 272. Abbildung bei Perret, Catac. T. 47, und danach in Kraus' Real-Encykl. I. S. 522, Fig. 177.

[2]) Dieses Denkmal ist bis vor Kurzem immer wieder fehlerhaft abgebildet worden, indem ausser den soeben erwähnten fünf Broden noch zwei, nämlich je eines im Maule der beiden Fische, dargestellt wurden, was de Rossi (Roma Sotterranea I, 350, Bull. di arch. cr. 1865, S. 76) veranlasste, in den Fischen einen Hinweis auf die Gläubigen, die sich vom Himmelsbrod nähren, zu sehen. Neuerdings ist die Fehlerhaftigkeit der Wiedergabe des Denkmals erwiesen worden. Bereits 1880 hatte Pohl (Das Ichthys-Monument von Autun, S. 11, Anm.), 1881 de Rossi (Bullett. 126, N. 1) auf das Fehlen der beiden zuletzt genannten Brode aufmerksam gemacht; Piper, der im Jahre 1862 einen jetzt im Christlichen Museum zu Berlin befindlichen Papierabdruck von dem Steine genommen hatte, hält es »für sicher, dass die Fische kein Brod im Maule haben ... Das Maul des einen ist geschlossen, das des andern aufgesperrt. Auch kann man nicht sagen, dass dieser Fisch nach einem Brode schnappt.« (Achelis, Das Symbol des Fisches und die Fischdenkmäler der römischen Katakomben, 1888, S. 99.) Eine richtige Abbildung bietet Rohault de Fleury, La Messe, IV, Pl. CCLXVI.

Deckengemälde der sogen. Sacramentscapellen in der Kallistus-Katakombe liegen auf einem dreifüssigen, von sieben Körben mit Brod umgebenen Tische zwei Brode und ein Fisch [3]). (Fig. 1.)

Ohne Zweifel beziehen sich diese Darstellungen auf die wunderbaren Speisungen des Volkes durch Jesus mit wenigen Fischen und Broden, von welchen bei Matth. 14, 15, Marc. 6, Lucas 9, Joh. 6 erzählt wird, und zunächst erinnern wir uns dabei des Gedankenzusammenhanges, in welchem die wunderbare Speisung in der oben angeführten Stelle der apostolischen Constitutionen erschien; unsere Bilder enthalten aber höchst wahrscheinlich zugleich einen Hinweis auf die Eucharistie, der in dem Katakombengemälde durch den Tisch, auf welchem Brode und Fisch liegen, doch wohl noch besonders betont werden sollte. Für den symbolischen Zusammenhang der Be-



Fig. 1.

richte über die wunderbaren Speisungen mit dem Abendmahl sind wiederholt Stellen der Kirchenväter herangezogen worden, die uns weiter unten noch beschäftigen werden. Von besonderer Bedeutung scheint mir aber der in den Evangelien selbst enthaltene Zusammenhang. Vor Allem dürfte hier Joh. 6 durchschlagend sein, wo »die Reden, die sich an das Speisungswunder anknüpfen«, wie Hasenclever a. a. O. 234 mit Recht bemerkt, »nichts anderes als ein Hinweis darauf sind, wie eben Christus selbst die rechte Speise sei«. Da lag es denn in einer Zeit, in welcher man aus den oben angegebenen Gründen das Abendmahl selbst nicht darstellen zu dürfen glaubte, sehr nahe, die Eingeweihten durch Andeutungen der Speisungswunder auf die Eucharistie hinzuweisen, besonders da, wie wir sahen, ein solcher Hinweis in den Katakombenmalereien oder auf den Grabsteinen so sehr erwünscht sein musste. Ganz bezeichnend ist es, dass selbst Hasenclever, trotz seiner Abneigung, der Sym-

[3]) Abbildung zu de Rossi's Abhandlung: De christianis monumentis ΙΧΘΥΝ exhibentibus, in Pitra's Spicilegium Solesmense, III, Tab. I, Fig. 1. — De Rossi, Roma sott. II, T. 15, Fig. 2. — Garrucci, Tav. IV, Fig. 3. — Schultze, Arch. Stud., S. 29, Fig. 8. Danach unsere Fig. 1.

bolik einen bedeutenden Einfluss auf die altchristliche Kunst zuzugestehen, (S. 233) nicht umhin kann, die Frage zu stellen, ob die Christen das Speisungswunder um seiner selbst willen dargestellt hätten oder damit irgend einen Gedanken hätten ausdrücken wollen, der hier an der Grabstätte wohl am Platze war? (Eben den Gedanken an die Eucharistie.) Es sei nicht wahrscheinlich, meint Hasenclever, dass die Christen in Rom gar keine sinnbildliche Beziehung in der Darstellung des Speisungswunders gesucht hätten.

Für den Zusammenhang der wunderbaren Speisungen mit dem Abendmahl sei hier ferner (mit Dechent) auf die Stelle bei Origenes (in Matth. Cap. 14) hingewiesen, in welcher es im Hinblick auf die wunderbare Speisung heisst: Jesus habe vor der Speisung Kranke gesund gemacht, damit sie gesund die Brode des Segens empfangen sollten, denn Kranke könnten nicht aufnehmen die Brode des Segens von Jesus (τοὺς τῆς Ἰησοῦ εὐλογίας ἄρτους). Hiebei beruft sich Origenes geradezu auf die Stelle des ersten Korintherbriefes (11, 30), nach welcher viele erkrankt seien, die unwürdig am Genusse des Abendmahles sich betheiligt[4]). Diese Stelle ist hier von besonderer Wichtigkeit, weil sie beweist, dass der sinnbildliche Zusammenhang zwischen den wunderbaren Speisungen und dem Abendmahle in der Zeit des Origenes (185—254), der Entstehungszeit jener oben beigebrachten Darstellung der wunderbaren Speisung in den Kallist-Katakomben, sowie einiger fernerer sogleich zu besprechender Schilderungen desselben Gegenstandes gelehrt wurde und demgemäss doch wohl auch in den christlichen Gemeinden verbreitet war.

Fig. 2.

Von den berühmten, vielbesprochenen Wandbildern der »Sacramentscapellen«, welche wahrscheinlich im Anfange des 3. Jahrhunderts entstanden sind, kommen hier vor Allem die in Fig. 2 skizzirten Darstellungen in Betracht [5]).

[4]) Dechent, Die Bedeutung der Speisungsgeschichte auf den Denkmälern altchristlicher Kunst, im Christl. Kunstblatt 1878, S. 105.

[5]) Abbildung bei de Rossi, Roma sott. II, Tav. XVI, Fig. 1—3. — Roller, Les

Wir beginnen unsere Betrachtung mit dem mittleren Bilde. Da sehen wir sieben Jünglinge nach spät-antiker Sitte zu einem gemeinsamen Mahle gelagert. Vor ihnen stehen zwei Schüsseln mit je einem Fische und acht Körbe mit Brod. Dem Scharfsinne de Rossi's verdanken wir einen geistreichen Erklärungsversuch dieser Darstellung, die sich in ganz ähnlicher Weise noch dreimal in den Sacramentsgrüften wiederholt, nur dass das eine Mal sieben, ein zweites Mal zwölf Körbe im Vordergrund bezw. zu den Seiten stehen [6]). Der hochverehrte Forscher spricht (bei Pitra, Spicil. Solesm. III, p. 568 und dann in der Roma sott. II, p. 340—342) seine eingehend motivirte Ansicht dahin aus, es sei hier die Joh. 21 erzählte Speisung der sieben Jünger am See von Tiberias nach der Auferstehung Christi gemeint. Dass in altchristlicher Zeit ein Zusammenhang dieser Speisung mit dem Abendmahle gelehrt wurde, beweisen Aussprüche von Kirchenvätern [7]). So heisst es bei Augustinus, Tract. 123 in Johan. Evang. (ed. Migne III, 1966): »Hinc ergo fecit prandium Dominus illis septem discipulis suis, de pisce scilicet quem prunis superpositum viderant, huic adjungens ex illis quos ceperant, et de pane quem nihilominus eos vidisse narratum est. Piscis assus, Christus est passus. Ipse est et panis, qui de coelo descendit. Huic incorporatur Ecclesia ad participandam beatitudinem sempiternam. Propter quod dictum est, Afferte de piscibus quos apprehendistis nunc; ut omnes, qui hanc spem gerimus, per illum septenarium numerum discipulorum, per quem potest hoc loco nostra universitas intelligi figurata, tanto sacramento nos communicare possemus et eidem beatitudini sociari.«

Neuerdings ist der Zusammenhang dieser Worte mit dem Abendmahl in Abrede gestellt worden. Aber wenn auch, wie Achelis (a. a. O. S. 35) betont, es Augustinus an dieser Stelle »auf eine innere, sachliche Beziehung zwischen Fisch und Christus« ankam, die er durch den Vergleich zwischen dem Feuer, an dem der Fisch gebraten wird, und dem Leiden Christi herstellt, wenn auch Augustinus »in der ganzen Erzählung eine Darstellung der Ecclesia qualiter in saeculi fine futura est« sehen mochte und das Wort sacramentum hier nicht im Sinne von Abendmahl zu fassen ist, sondern etwas »geheimnissvoll Geoffenbartes« bedeutet, so wird dieser Stelle doch nicht, wie Achelis S. 77 behauptet, »die eucharistische Auffassung des Mahles« mit Unrecht beigelegt. Scheint schon, ganz abgesehen von den Erklärungen der Kirchenväter, die Stelle Joh. 21, 13: »Da kommt Jesus und nimmt das Brod und gibt es ihnen, desselbigen gleichen auch die Fische« eine Bezugnahme auf die Erzählung von der Einsetzung des Abendmahles zu enthalten, so hat Augustinus ohne Zweifel

---

Catac. de Rome, Vol. I, Pl. XXV. — Garrucci, Tav. VII, Fig. 4. — Schultze, Die Fresken der Sacramentscapellen in S. Callisto in dessen Archäol. Studien, S. 29, Fig. 15. Danach unsere Fig. 2.

[6]) Abbildungen bei de Rossi, II, tav. XIV, XV, Fig. 4; XVIII, Fig. 5. — Garrucci, T. V, Fig. 2; VIII, Fig. 4; IX, Fig. 3. — Schultze, S. 24, Fig. 1; S. 44, Fig. 18; S. 49, Fig. 19.

[7]) Vergl. Pitra, Spicil. Solesm. III, p. 525. — De Rossi, ebenda, III, p. 568 f. — Kraus, Roma sott., 2. Aufl., S. 316 f. — Schultze, Arch. Stud., p. 50—55. — Peters in Kraus' Real-Encykl. I, p. 437. — Heuser, ebenda 522.

in den Worten: »Der Fisch, der gebraten wurde, ist Christus, welcher gelitten hatte; er ist auch das Brod, das vom Himmel herabgestiegen ist«, vor Allem auf das eucharistische Mahl angespielt, welches ja die Gewähr für die Seligkeit am Ende der Zeiten bietet. Ich verstehe nicht recht, warum Achelis hier die Anspielung auf das Abendmahl gänzlich verwirft, wenn er doch (S. 39) zugibt, dass durch die nahe verwandten Worte des Chrysologus: »Erat et piscis Christus, Jordanis levatus ex alveo, qui carbonibus impositus passionum, post resurrectionem suis, id est discipulis, escam praebuit tunc vitalem« der Gedanke des Abendmahles hart gestreift werde. Wer die Stelle bei Augustinus auf das Abendmahl bezieht, wird auch in den Worten des Pseudo-Prosper Aquit: ». . . piscis magnus . . . satians ex se ipso in litore discipulos . . .« und weiter unten, offenbar in Anlehnung an Augustinus, »piscis in sua passione decoctus, cujus ex interioribus remediis quotidie illuminamur et pascimur«, trotz der abweichenden Auffassung von Achelis (S. 42 f.) einen Hinweis auf das Abendmahl sehen.

Kehren wir zu unserem Katakombenbilde zurück!

Eine Beziehung des Mahles am See von Tiberias, wenn dasselbe in den betreffenden Wandgemälden der Sacramentscapellen gemeint ist, zu der wunderbaren Speisung mit wenigen Broden und Fischen, und also indirect auch wieder zum Abendmahle, würde sich daraus ergeben, dass wir in diesen Bildern bald die sieben, bald die zwölf Körbe mit Brod antreffen; es kommen freilich, so namentlich in der hier besprochenen Darstellung (Fig. 2) auch acht Körbe vor, was aber, bei der auch sonst anzutreffenden Freiheit, mit welcher die altchristliche Kunst bei derartigen symbolischen Bildern verfuhr, uns bezüglich der Deutung nicht irre zu machen brauchte. In den Sacramentskrypten hätten wir also bereits historisirende Darstellungen, wenn auch nicht des Abendmahles selbst, so doch einer dazu in naher Beziehung stehenden evangelischen Erzählung.

Wenn auch die de Rossi'sche Erklärung viel für sich hat, so ist doch zu bedenken, dass die hier entscheidenden Stellen der Kirchenväter erst aus dem 4. und 5. Jahrhundert stammen und somit nicht ohne Weiteres die Deutung von Werken aus dem Anfange des 3. Jahrhunderts sicherstellen, vor allem aber, dass die Vermengung des Mahles der Sieben mit einem Bestandtheile der wunderbaren Speisung mit wenigen Broden und Fischen in einem und demselben Bilde etwas Gezwungenes hat. So sei hier denn eine andere Deutung vorgeschlagen! Weist das regelmässige Vorkommen der Brodkörbe bei dem Mahle der Sieben nicht vielleicht darauf hin, dass der Künstler, wie auch Hasenclever, S. 232, und Achelis, S. 75 f., annehmen, eben wieder das so beliebte, mit dem Abendmahl in engem Zusammenhang stehende Wunder der Brodvermehrung selbst hat darstellen wollen? In diesem Falle hätten wir in den Speisenden selbstverständlich nicht Apostel, sondern das in wunderbarer Weise gespeiste Volk zu sehen, die regelmässige Wiederkehr der Siebenzahl hinge alsdann mit einer römischen Sitte zusammen, wonach häufig sieben Personen auf einem halbkreisförmigen Ruhebette zu Tische lagen [8]), einer Sitte,

---

[8]) Das ἑπτάκλινον bei Athenaeus. Die Zahl der seit dem Ende der römischen

welche in dem antik heidnischen Vorbilde, an das sich der Katakombenmaler in formaler Beziehung gehalten haben mochte, vielleicht zum Ausdruck kam. Oder es könnte hier auch mit Achelis (a. a. O. 79) die Siebenzahl dadurch erklärt werden, dass mit dieser Zahl im Christenthum wie im Judenthum am meisten Symbolik getrieben wurde.

Während das Mahl der sieben Jünglinge bis vor Kurzem in der Fachlitteratur meist in der Weise de Rossi's erklärt wurde[9]) und in Betreff der Deutung der in unserem Bilde sich rechts anschliessenden Darstellung als Opfer Abrahams kein Zweifel herrschen kann[10]), gehen die Meinungen über die beiden Gestalten links schon seit längerer Zeit stark auseinander:

Republik gewöhnlich auf einem halbkreisförmigen Ruhebette (dem Sigma oder Stibadium) zum Mahle gelagerten Personen pflegte von fünf bis acht zu wechseln. Ausnahmsweise kommen auch neun oder zwölf Tischgenossen vor. Dass aber die Zahl von sieben Theilnehmern im 2. Jahrhundert nach Chr. eine beliebte war, geht aus den Worten in der Schilderung eines Gastmahls durch den Geschichtschreiber Capitolinus (Ver. 5) hervor: ... quum sit notissimum dictum de numero convivarum: Septem convivium, novem vero convicium. Vergl. auch Martial X, 48, 6: Septem sigma capit; sex sumus, adde Lupum. — Siehe Marquardt, Das Privatleben der Römer (Handb. der röm. Alterth. von Marquardt und Mommsen, Bd. VII), 2. Aufl. 1886, S. 307. — Vergl. auch Hasenclever a. a. O. 144.

[9]) In meiner Abhandlung über die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst, S. 7, 8, hatte auch ich mich der de Rossi'schen Erklärung angeschlossen, wenn ich auch schon damals nicht umhin konnte, durch den Zwischensatz: »wenn die de Rossi'sche Erklärung richtig ist«, einem leisen Zweifel Ausdruck zu geben.

[10]) Da die Opferung Isaaks schon im Hebräerbrief XI, 17—19 in enge Beziehung zur Auferstehung gebracht ist, liegt es auf der Hand, dass dieser Gegenstand zur Darstellung an den christlichen Begräbnissstätten sich gut eignete. Die Opferung Isaaks ist aber auch schon früh mit dem Opfertode Christi in Zusammenhang gestellt worden, wie dies eine Anzahl von Aussprüchen der Kirchenväter beweisen (vergl. Wilpert, Das Opfer Abrahams, in der Römischen Quartalschrift für christliche Alterthumskunde, ed. de Waal, I, 1887, S. 143 ff.; Heuser, »Abraham« in Kraus' Real-Encyklopädie, I, 3 ff.). Was nun die Abrahamsscene in unserem Katakombenbilde betrifft, so ist seit de Rossi's Abhandlung in der Roma sott. II, 342 ff. die Ansicht zu der erst neuerdings bekämpften Herrschaft gelangt, dass dieselbe als Typus der Eucharistie gedacht sei. In dem zweiten Capitel meiner Arbeit wird ein byzantinisches Mosaikbild wahrscheinlich aus dem 7. Jahrhundert in S. Apollinare in Classe bei Ravenna besprochen werden, in welchem das Opfer Abrahams zugleich mit den Opfern Abels und Melchisedeks als Hinweise auf die Eucharistie dargestellt sind.

Dieselbe Zusammenstellung dieser drei Opfer des Alten Testaments werden wir auch in späteren abendländischen Denkmälern antreffen, wie denn auch das in diesem Zusammenhange oft angeführte Gebet des Canon Missae dieselben mit der Eucharistie in eine gewisse Verbindung bringt: »Supra quae (d. h. die consecrirten Gestalten des Brodes und Weines) propitio ac sereno vultu respicere digneris: et accepta habere sicuti accepta habere dignatus es munera pueri tui justi Abel, et sacrificium patriarchae nostri Abrahae, et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus

De Rossi sieht in dem Manne neben dem dreifüssigen Tische den consecrirenden Priester, die Frau aber erklärt er, unter Bezugnahme auf die vom Glauben handelnde Stelle der — weiter unten zu besprechenden — Grabschrift des Aberkius, als eine Personification des Glaubens, beziehungsweise der Kirche [11]). Auf Grund derselben Inschrift hält Marrucchi an der Deutung der Frau als Personification der πίστις fest [12]). Kraus erklärt die beiden Gestalten als consecrirenden Priester und Kirche [13]); Garrucci meint, dass die männliche Gestalt das christliche Priesterthum allegorisire, die weibliche aber die Kirche oder die an dem eucharistischen Opfer Theil nehmende christliche Gemeinde bedeute [14]); Roller [15]) schliesst sich der Deutung der männlichen Gestalt als Priester an, die als Orantin charakterisirte weibliche Gestalt hält er aber nicht für eine Personification der Kirche, sondern ist geneigt, in ihr eine Personification der christlichen Seele zu sehen, welche sich durch Gebet zu Gott erhebt, der sie mit der wahren Nahrung versorgt hat, »war doch dieser Aufschwung der Dankbarkeit zu Gott der eucharistische Act par excellence«. Roller hat hier (vgl. S. 94) die von de Rossi (Bull. di Arch. crist. 1867, p. 85) gegebene Interpretation der Orantinnen im Sinne, wonach dieselben manchmal die heilige Seele ohne Unterscheidung des Geschlechtes symbolisiren. In der That ist hier die aus de Rossi's Bulletino 1869 von Roller, II, pl. XCIII, Fig. 7 beigebrachte Darstellung auf einer Medaille wahrscheinlich aus der Mitte des 5. Jahrhunderts recht lehrreich, wo oberhalb des auf dem Rost liegenden Märtyrers Laurentius dessen Seele in Gestalt einer Orantin zu sehen ist, über welcher die Hand Gottes einen Kranz hält. Schultze zählt unser Bild zu denjenigen Darstellungen, in denen das häusliche Familienmahl zu dem himmlischen Festmahl idealisirt sei; der Künstler habe das Weib betend, den Mann die Speisen ergreifend gebildet, in der Absicht, den mit Danksagung verbundenen Genuss der Gaben darzustellen [16]). H. M(erz) sieht in der Dar-

---

Melchisedech sanctum sacrificium, immaculatam hostiam« (bei Wilpert a. a. O. S. 153). Ob aber in der Entstehungszeit unseres Katakombenbildes ein solcher Zusammenhang bereits gelehrt wurde, ist mir sehr zweifelhaft. Jedenfalls scheint mir der Gedankengang, welcher nach der herrschenden Auffassung das Opfer Abrahams mit dem Abendmahl in Zusammenhang brachte, für das Ende des 2. oder den Beginn des 3. Jahrhunderts ein zu wenig einfacher zu sein, denn es handelt sich hier nicht um eine directe, aus biblischen Stellen sich ergebende Symbolik, vielmehr gelangen wir von dem Vergleich des Opfers Isaaks mit dem Kreuzesopfer Christi erst durch die allmählich in der Kirche ausgebildete Lehre, wonach »das Messopfer eine stete Erneuerung des Kreuzesopfers« sei, zu der Verbindung des Opfers Isaaks mit der Eucharistie.

[11]) Roma sott. II, 340: Alla mensa del grande mistero, assiste la πίστις di Abercio personificata nella chiesa dei credenti, nell ecclesia mater.

[12]) Le catacombe romane a proposito della recente opera del Roller, in der Nuova Antologia, 2 serie, Vol. XLII (1883), p. 480.

[13]) Kraus, Roma sott., 2. Aufl., p. 313 f.

[14]) Storia dell' arte crist. I, p. 271.

[15]) Les catacombes de Rome, I, p. 142, 144.

[16]) Archäol. Studien, S. 91.

stellung eine »Hindeutung auf das abgeschiedene fromme Ehepaar, welches dafür dankt, dass es theilhaftig geworden ist des himmlischen Tisches«[17]). Achelis bezeichnet es als feststehend, dass wir zwei bestimmte, wohl hier begrabene Personen, einen Mann und ein Weib, vor uns haben, die unter sich eine aus Brod und Fisch bestehende Mahlzeit begehen. Den Zusammenhang mit der daneben befindlichen Darstellung der wunderbaren Speisung denkt er sich als ganz mechanisch: Brod und Fisch lagen dem Maler (von der Fischmahlzeit der sieben Personen) gleichsam noch im Pinsel, so setzte er diesen Gatten bei ihrem häuslichen Mahle auch Brod und Fisch vor, ohne sich etwas Besonderes dabei zu denken[18]).

Mir erscheint keine dieser Erklärungen überzeugend. Mit Schultze, Merz und Achelis an dieser Stelle eine gewissermaassen sittenbildliche Scene anzunehmen, in welcher ein Ehepaar zu einer Mahlzeit vereinigt ist, vermag ich nicht, da die formale Gesammtanordnung der drei Bilder darauf hinzuweisen scheint, dass sie alle einer Gattung von Vorstellungen entstammen, deren Quelle, nach den beiden anderen Bildern zu urtheilen, in der Bibel zu suchen ist. Bei de Rossi's Erklärung wird dieser Zusammenhang ebenfalls insofern zerrissen, als die von ihm für das erste Bild in Anspruch genommene, auf eine liturgische Handlung bezügliche Symbolik nicht zu dem biblischen Charakter der beiden folgenden Darstellungen passt. Dazu kommt, dass, wie Schultze, Arch. Stud. 90, richtig bemerkt, der Gestus der männlichen Figur nicht gut auf eine Weihehandlung bezogen werden kann; es ist vielmehr ein Greifen ausgedrückt.

Liegt es da nicht näher, das Bild wieder auf die wunderbare Speisung mit wenigen Broden und Fischen zu beziehen? Doch nicht in dem Sinn von Hasenclever, welcher (a. a. O. S. 236) darin nur eine abgekürzte Darstellung des daneben befindlichen Mahles, ein zu dem Essen sich anschickendes Ehepaar sieht, die Frau nach altchristlicher Sitte betend, ehe sie die Speisen zu sich nimmt, sondern so, dass die männliche Gestalt Christus bedeutet. Der Dreifuss, wie er hier dargestellt ist, kommt, wie wir uns erinnern, bei der Andeutung dieses Wunders in einem Deckengemälde der Sacramentskrypten (Fig. 1) vor. Allerdings fehlt dort die Gestalt Christi, aber auf Sarkophagreliefs wird, wie wir weiter unten sehen werden, dieser Vorgang meist so dargestellt, dass Christus entweder die Brodkörbe mit dem Wunderstabe berührt oder die Hände auf Brode und Fische legt, wobei freilich der Tisch in der Regel fehlt. Ausnahmsweise aber findet er sich auch an einem Sarkophag in der Kirche S. Trophime zu Arles, wo Christus die Brode in den Händen eines Apostels segnet, während der Fisch



Fig. 3.

[17]) Christliches Kunstblatt 1880, S. 95.

[18]) Das Symbol des Fisches etc., S. 90.

auf einem Altar liegt [19]). Fig. 3. Vertritt unser Bild in S. Callisto nicht vielleicht eine Uebergangsstufe von jener Andeutung des Speisungswunders (Fig. 1) zu der späteren schon mehr historisirenden Darstellung des Gegenstandes an den Sarkophagen?

Dass die männliche Figur neben dem Dreifuss nicht irgend als Christus charakterisirt ist, spricht nicht gegen unsere Deutung, fällt doch eine solche Charakterisirung erst in eine spätere Zeit. Wie hier das Gewand die rechte Schulter des Mannes nackt hervortreten lässt, so sieht man es auch an einer Gestalt in einem anderen Cubiculum desselben Coemeterium, die als Christus (bei der Auferweckung des Lazarus) gedeutet wird [20]). Fig. 4. Auch auf einem Goldglase ist eine Christusgestalt mit entblösster Schulter dargestellt [21]). In derselben Tracht endlich erscheint Christus in dem Bilde der Hochzeit zu Kana auf einer in Porto gefundenen kleinen Bronzekapsel (einem encolpium) etwa aus dem 5. Jahrhundert [22]). Fig. 5. Als Christus erklärt auch Engelhardt [23]) unsere Gestalt, indem er der de Rossi'schen Deutung des mittleren Bildes als Mahl der sieben Jünger am See von Tiberias, jedoch ohne Beziehung auf das Abendmahl, sich anschliesst und nun in der fraglichen Gestalt neben dem Dreifuss »Jesus« sieht, »der die Fische dem Simon bei jenem Fischfange segnete«.



Fig. 4.



Fig. 5.

Aber was bedeutet die weibliche Gestalt auf der anderen Seite des Dreifusses?

Hier möchte ich folgende Erklärung vorschlagen: Diese Orantin ist eine Personification des Dankes gegen Gott, der εὐλογία oder εὐχαριστία, spielt

---

19) Abbildung bei le Blant, Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles, pl. XXV. Danach unsere Figur 3.

20) Abbildung bei de Rossi, Roma sott. II, Tav. XV, Fig. 8. — Roller XXVI, Fig. 1. — Schultze, Arch. Stud., p. 26, Fig. 5. Danach unsere Figur 4.

21) Abbildung bei Garrucci, Tav. CLXXXV, Nr. 3.

22) Abbildung bei de Rossi, Bullettino 1872, Tav. II, und danach bei Roller a. a. O. II, Pl. XCIII, Fig. 6. Danach unsere Figur 5.

23) Christliches Kunstblatt 1873, S. 37.

doch bei der Schilderung der wunderbaren Speisungen in allen vier Evangelien das Lobpreisen, das Danken Christi eine bedeutende Rolle [24]), ja bildet doch gerade dieses Danken beim Brodbrechen sowie beim Reichen des Brodes und der Fische ein Hauptverbindungsglied mit dem Abendmahle.

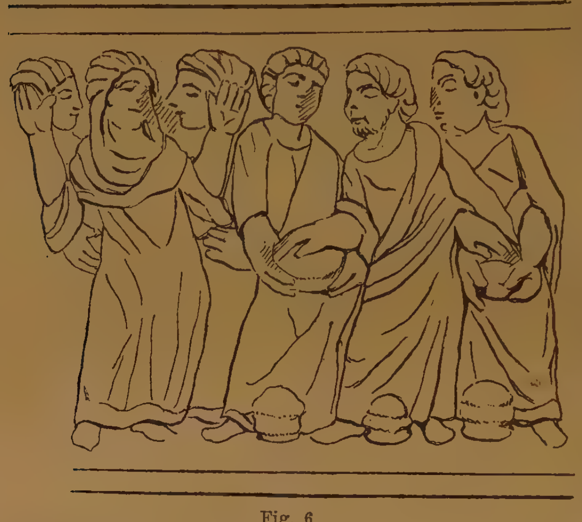


Fig. 6.

Bestärkt werde ich in meiner Deutung durch zwei Sarkophag-Reliefs, welche, wie ich glaube, dieselbe Personification bieten. Das eine Relief befindet sich an einem Sarkophage im Museum zu Toulouse und enthält, wie Fig. 6 lehrt, neben der Darstellung der wunderbaren Speisung: — Christus legt seine Hände auf die von zwei Jüngern herbeigebrachten Fische und Brode — eine Orantin, deren Stellung und auf Christus hingewendeter Blick sie als zu dieser Scene gehörend charakterisiren [25]).

Das andere Relief [26]), Fig. 7, gehört dem christlichen Museum des Lateran. Hier sehen wir einen aus einer Schriftrolle lesenden Mann auf einem Sessel zwischen einer Orantin und einer anderen die Rechte erhebenden, doch wohl weiblichen Gestalt mit einer Schriftrolle in der Linken. Rechts von dieser Gruppe steht ein Mann, der in der Linken eine Schriftrolle (?) oder einen

---

[24]) Matth. XIV, 19. Καὶ λαβὼν τοὺς πέντε ἄρτους καὶ τοὺς δύο ἰχθύας, ἀναβλέψας εἰς τὸν οὐρανὸν, εὐλόγησε καὶ κλάσας ἔδωκε τοῖς μαθηταῖς τοὺς ἄρτους.

Matth. XV, 36. Καὶ λαβὼν τοὺς ἑπτὰ ἄρτους καὶ . . . τοὺς ἰχθύας, εὐχαριστήσας ἔκλασε . . . .

Marc. VI, 41. Wie Matth. XIV, 19 bis: εὐλόγησε, dann folgt: καὶ κατέκλασε τοὺς ἄρτους, καὶ ἐδίδου τοῖς μαθηταῖς αὐτοῦ . . .

Marc. VIII, 6. Καὶ λαβὼν τοὺς ἑπτὰ ἄρτους, εὐχαριστήσας ἔκλασε . . . .

» » 7. Καὶ εἶχον ἰχθύδια ὀλίγα· καὶ εὐλογήσας εἶπε . . . .

Luc. IX, 16. Wie Matth. XIV, 19 bis οὐρανὸν, dann folgt: εὐλόγησεν αὐτοὺς, καὶ κατέκλασε, καὶ ἐδίδου τοῖς μαθηταῖς . . .

Joh. VI, 11. ἔλαβε δὲ τοὺς ἄρτους ὁ Ἰησοῦς, καὶ εὐχαριστήσας διέδωκε τοῖς μαθηταῖς . . . .

[25]) Abbildung bei le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule. Paris 1886, pl. XXV, fig. 1. (Danach unsere Figur 6.) Auf S. 97 wird die »Femme en prière« selbständig neben der Brodreichung genannt, aber nicht weiter erklärt.

[26]) Abbildung bei Garrucci, pl. CCCLXXI, fig. 1. — Rohault de Fleury, L'Evangile, II, pl. LXIX, fig. 1. — Roller, Les Cat. vol. II, pl. LIV, fig. 3.

Fisch[27]) hält und lebhaft nach dem Lesenden hinschaut. Dann folgt ein Mann, welcher mit einem Brod in den Händen auf eine aus vier Männern bestehende Gesellschaft zuschreitet, die in der bekannten Weise im Halbkreise um einen dreifüssigen Tisch gelagert ist. Auf demselben erkennt man einen



Fig. 7.

Fisch. Links und rechts vom Tische liegt je ein Brod. Der an der rechten Ecke gelagerte Mann ist im Begriffe, ein mit der Kreuzkerbe versehenes Brod zu brechen. Sein Nachbar führt einen Bissen oder einen Becher zum Munde, der Dritte greift nach dem Fisch und blickt zugleich nach der Gruppe hin, deren Hauptfigur der Lesende ist, und welcher doch wohl auch die staunende Handbewegung des vierten Tischgenossen gilt. Es dürfte hier wieder die wunderbare Speisung mit wenigen Fischen und Broden gemeint sein. Christus ist, der Erzählung bei Matthäus XV, 29 und Johannes VI, 3 gemäss, wie auch in dem weiter unten zu besprechenden Katakombenbilde zu Alexandrien, sitzend dargestellt. Das Lesen deutet auf sein Lehramt (Marcus VI, 34: »Und fing an eine lange Predigt«), welches vielleicht durch die weibliche Gestalt mit der Schriftrolle links und das Schriftenbündel zu Füssen der Betenden noch besonders betont werden sollte[28]); die Orantin dürfte, wie in dem Wandbilde der Sacramentskrypten, eine Personification des Dankes sein; die beiden darauf folgenden Männer sind Jünger, deren einer dem gelagerten Volke das Brod, der andere vielleicht den Fisch zuträgt.

Die Personification eines ethischen Begriffes, wie die εὐχαριστία, die Danksagung oder die Dankbarkeit, in einem Katakombenbilde und auf altchristlichen Sarkophagen anzunehmen, dürfte doch wohl nicht allzu kühn sein gegenüber der Thatsache, dass 1) in der altchristlichen Litteratur sittliche Begriffe wiederholt als Personen gedacht sind, wie z. B. die πίστις in der weiter unten zu besprechenden Inschrift des Aberkius, die fides in der Psychomachia des Prudentius (v 21—25, bei Kraus, Roma sott. 2. Aufl. S. 314 n. 3), oder die »christlichen Tugenden«, als welche im Pastor des Hermas die beim mystischen Thurmbau beschäftigten Jungfrauen erklärt werden[29]), und 2) der spätgriechi-

---

[27]) Der Gegenstand in der Hand dieses Mannes ist schwer zu erkennen. Dem Zeichner der Abbildung bei Rohault de Fleury, L'Evangile, ist derselbe offenbar als Fisch erschienen.

[28]) Auf einem Sarkophagrelief zu Arles hat der zwischen den beiden, Brode und Fische haltenden Jüngern stehende Christus ebenfalls eine Schriftrolle in der linken Hand. Abbildung Rohault de Fleury, L'Evangile, II, pl. LVI, fig. 1.

[29]) Vergl. Kirsch, in der Real-Encyklopädie d. Chr. Alt., II, p. 924.

schen und der römischen Kunst der Kaiserzeit derartige Personificationen sehr geläufig waren. Wie bereits auf dem Relief des Archelaos von Priene: der Apotheose des Homer, ΑΡΕΤΗ, ΜΝΗΜΗ, ΠΙΣΤΙΣ, ΣΟΦΙΑ personificirt sind, so finden wir auf römischen Münzen, deren Entstehungszeit unserem Katakombenbilde nahe ist, wiederholt Personificationen von Tugenden, so z. B. der Virtus auf einer Bronzemünze des 238 zum Kaiser ausgerufenen älteren Gordianus [30]), wie auch auf einer solchen des 253 von seinen Truppen zum Augustus erhobenen Aemilius Aemilianus [31]); der Fides auf einem Bronzemedaillon des Kaisers Probus (276—282) [32]); der Pietas (Augustae) auf einem Bronzemedaillon der Helena, Gemahlin des Constantius Chlorus und Mutter Constantins des Grossen [33]), wo die Pietas in freundlichem Verkehr mit Kindern erscheint; sie wurde aber auch als betende Frau dargestellt [34]). Ferner seien erwähnt: die Pudicitia auf einem Bronzemedaillon der Herennia Cupressenia Etruscilla, Gemahlin des Kaisers Decius [35]), die Mutterliebe auf einer Münze der Theodora, der zweiten Gemahlin des Constantius Chlorus. In einer Anzahl weiter unten zu besprechender Wandmalereien in den Katakomben des Petrus und Marcellinus aus dem Ende des 3. oder dem Anfange des 4. Jahrhunderts sind Liebe und Friede (Agape und Irene) personificirt. Hier sei auch einer Miniatur der zahlreiche Personificationen ethischer Begriffe bietenden Handschrift des Dioskorides in der K. Bibliothek zu Wien aus dem Anfange des 6. Jahrhunderts gedacht, wo vor dem Throne der Juliana, einer Enkelin Valentinian's III., eine weibliche Figur kniet, welche, mit der Beischrift Εὐχαριστία τεχνῶν versehen, die Dankbarkeit der Künste verkörpert. Eine Personification des Gebetes weist der berühmte, so viele Anklänge an die antike Kunst und namentlich zahlreiche Personificationen enthaltende Psalter der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 139) aus dem 10. Jahrhundert auf: über dem flehenden Hiskia sieht man eine weibliche emporweisende Gestalt mit der Beischrift ΠΡΟСΕΥΧΗ [36]).

Stammen auch die beiden zuletzt genannten Bilder erst aus beträchtlich

---

[30]) Abbildung in Baumeister's Denkmälern des classischen Alterthums, S. 600, Fig. 640.

[31]) Abbildung ebenda S. 1855, Fig. 1956. Auch auf einem Goldmedaillon des Constantius sieht man die Virtus.

[32]) Abbildung ebenda S. 1409, Fig. 1565.

[33]) Abbildung ebenda S. 399, Fig. 435.

[34]) Vergl. den Artikel: Personificationen der alten Kunst, in Baumeister's Denkm. des class. Alterthums, S. 1303.

[35]) Bei Baumeister a. a. O., S. 410, Fig. 451.

[36]) Vergl. ferner zu solchen Personificationen: Piper, Mythologie der christl. Kunst, II, 684 f. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 225. — Es sei hier auch der weiblichen Gestalt erwähnt, welche in dem aus dem 6. Jahrhundert stammenden Codex von Rossano (v. Gebhardt und Harnack, Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis, Leipzig 1880) dem Evangelisten Marcus zu dictiren scheint und eine Personification der Inspiration sein dürfte. Vergl. Kondakoff, Histoire de l'art byz., Paris 1886, p. 119. — Garrucci, I, 530.

späteren Zeiten, so dürften sie doch bei ihrer inhaltlichen Verwandtschaft mit der von mir vermutheten Personification in S. Callisto für meinen Erklärungsversuch der weiblichen Gestalt des Katakombenbildes nicht ganz ohne Bedeutung sein, da es erwiesen ist, dass altchristliche Vorstellungen lange in der byzantinischen Kunst nachklingen.

Trefflich passt ferner zu meiner Deutung jene bereits oben erwähnte Stelle des Origenes, wo er die bei der wunderbaren Speisung verwendeten Brode τοὺς τῆς Ἰησοῦ εὐλογίας ἄρτους nennt; so wie auch die Inschrift über den Speisenden in der sogleich zu besprechenden Katakombendarstellung desselben Gegenstandes in Alexandrien: ΤΑC ΕΥΛΟΓΙΑC ΤΟΥ ΧΥ ΕCΘΙΟΝΤΕC.

Wenn die hier vorgetragene Erklärung des ersten der drei Bilder in S. Callisto richtig ist und auch die oben vorgeschlagene Deutung des zweiten Bildes das vom Künstler Beabsichtigte trifft, so gehören diese beiden Darstellungen zusammen: links nimmt Christus unter Danksagung zu Gott die wunderbare Vermehrung der Fische und Brode vor, rechts sieht man das Volk sich der Wohlthat des Wunders erfreuen. Wir werden sogleich sehen, wie in dem schon erwähnten Katakombenbilde in Alexandrien diese beiden aufeinander folgenden Momente der wunderbaren Speisung in der That in entsprechender Weise neben einander dargestellt und ebenfalls als Hinweis auf die Eucharistie aufgefasst sind.

Ist wohl die Annahme zu kühn, dass der Urheber der Malereien in S. Callisto die beiden räumlich einander entsprechenden Bilder: Christus mit Orantin einerseits und Abraham mit Isaak andererseits absichtlich dadurch in einen engeren Zusammenhang brachte, dass er auch in der letzteren Scene das Beten, das Danken für die Rettung Isaaks in der Stellung der beiden Figuren so sehr betonte, obgleich ihm der Text einen directen Anlass dazu nicht bot [37]?

Eine der bedeutendsten Darstellungen des Speisungswunders bietet das oben genannte Wandgemälde

Fig. 8.

[37]) Wenn in dem zu Grunde gegangenen Arcosolium-Bilde der Priscilla-Katakombe, welches nur in einer wenig zuverlässigen frühen, auch von Garrucci T. LXIX, Fig. 3, wiedergegebenen Publication vorliegt, die beiden Gestalten, neben denen ein Widder steht, Abraham und Isaak bedeuten, so sind sie allerdings auch hier betend dargestellt.

in den christlichen Katakomben zu Alexandria [38]). Fig. 8. Hier sehen wir Christus auf einem Throne, zu beiden Seiten je eine rasch herbeikommende Gestalt. Die Figur rechts, neben deren Haupt wir den Namen ΑΝΔΡΕΑC lesen, bringt auf einer runden Schüssel zwei Fische herbei, die Figur links (ΠΕΤΡΟC) ist sehr beschädigt: ohne Zweifel war sie mit Broden in den Händen dargestellt. Zu Füssen Christi stehen die Brodkörbe. Weist nun auch die Gestalt Jesu (so weit sie erhalten ist) mit dem Kreuznimbus und der Beischrift IC XC, so wie dem Throne eher in das 6. Jahrhundert, als in eine frühere Zeit [39]), so lässt doch der Charakter der anderen Gestalten, die freibewegte Gewandung, das Fehlen des Wortes ἅγιος vor den Namen der Apostel die ursprüngliche Abstammung des Bildes etwa aus dem 4. Jahrhundert muthmaassen. Sowohl zur Rechten als auch zur Linken der eben geschilderten Darstellung ist eine Gruppe von mehreren in antiker Weise gelagerten Personen zu einem Mahle versammelt. Ueber der, wie es scheint, aus drei unter Bäumen ruhenden Personen bestehenden Gruppe von wunderbar Gespeisten rechts lesen wir jene Inschrift: ΤΑC ΕΥΛΟΓΙΑC ΤΟΥ ΧΥ ΕCΘΙΟΝΤΕC, in welcher das Wort ΕΥΛΟΓΙΑC uns in der eucharistischen Deutung der wunderbaren Speisung bestärkt, »zumal wenn wir uns an jene (bezüglich dieser Speisung oben erwähnte) Stelle des Origenes (τοὺς τῆς Ἰησοῦ εὐλογίας ἄρτους) erinnern, der ja eben in Alexandria gewirkt hatte und dessen Anschauungen daselbst noch lange von Einfluss waren« [40]). Die sehr verdorbene Scene links wird uns durch die Inschrift IC . . Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ . . . ΠΑΙΔΙΑ als die Hochzeit zu Kana und die damit in Verbindung stehende wunderbare Verwandlung des Wassers in Wein bezeichnet.

Hiemit sind wir bei einer Darstellung angelangt, die im Hinblick auf die Eucharistie gleichsam eine Ergänzung der wunderbaren Speisung bildet. Das Abendmahl besteht ja aus den beiden Elementen: Brod und Wein. Dass aber die Wandelung des Wassers in Wein in altchristlicher Zeit mit der

---

[38]) De Rossi's Bullet. 1865, p. 57—64, mit Abbildung; 73—77. — Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient. Paris 1879, p. 18 ff. Unsere Figur 8 ist Kraus' Real-Encyklopädie I, S. 439 entnommen.

[39]) De Rossi's Meinung, diese Figur sei gegen das Ende des 6. Jahrhunderts restaurirt worden, hat viel für sich. Auch hat Wescher, der Entdecker des Gemäldes, directe Spuren einer Restauration gefunden.

[40]) Dechent a. a. O., S. 106. — Man erinnere sich der Stelle im 1. Korintherbriefe X, 16, wo das Wort „εὐλογία“ in directe Beziehung zum Abendmahl gesetzt ist: τὸ ποτήριον τῆς εὐλογίας ὃ εὐλογοῦμεν, οὐχὶ κοινωνία τοῦ αἵματος τοῦ Χριστοῦ ἐστι. — Cyrillus von Alexandrien (Comment. in Joh. Ev. Lib. IV, bei Migne, Patrol. gr. T. 73, p. 581) bedient sich des Ausdruckes „μυστικὴ εὐλογία“ zur Bezeichnung des Abendmahles. Vergl. auch Kraus, Rom. sott., 2. Aufl., S. 252. — Fernere Beispiele für Εὐλογία = Abendmahl bei Suicerus, Thes. eccl. ad voc. „Εὐλογία“. »Eulogien«, gesegnete Brode, wurden im Laufe der Zeit häufig statt der consecrirten Brode auswärts gesandt. Uebrigens scheinen auch consecrirte Brode, welche den Communicanten gereicht wurden, bisweilen Eulogien genannt worden zu sein. Krüll, in Kraus' Real-Encyklopädie I, 451.

Eucharistie in Zusammenhang gebracht wurde, lehren mehrere Stellen bei den Kirchenvätern.

So heisst es bei Cyprian († 258) dort, wo er (Ep. 63, c. 12) gegen den Missbrauch, beim Abendmahl Wasser statt Wein zu reichen, ankämpft: da der Herr bei der Hochzeit aus dem Wasser Wein gemacht habe, sei es verkehrt, aus dem Wein Wasser zu machen, da das Geheimniss jener Begebenheit uns ermahnen und lehren müsse, bei den Opfern des Herrn vielmehr Wein darzubringen [41]. In den von Cyrillus von Jerusalem um das Jahr 347 verfassten Catecheses mystagogicae, einem Werke, welches dem populären Religionsunterrichte diente, lesen wir: Christus habe zu Kana Wasser in Wein verwandelt, wie sollte es nicht glaubwürdig sein, dass er Wein in sein Blut verwandelt habe [42]. Bei Maximus von Turin († um 466), Homil. de temp. 23 wird gelehrt: Die nach neuer Ordnung erfolgte Wandlung des Wassers in Wein habe uns das Sacrament des neuen Kelches vorgebildet [43]. Bezüglich der Zusammenstellung der wunderbaren Speisung mit der Hochzeit zu Kana und des Verhältnisses beider Wunder zu der Eucharistie ist auch nachstehende, von Ambrosius (c. 340—395) De Virginib. lib. III, c. 1 (bei Migne, Patr. lat., Tom. XVI, p. 219) mitgetheilte Stelle aus einer zu Weihnachten — als die Schwester des Ambrosius Marcellina den Nonnenschleier erhielt — gehaltenen Rede des Papstes Liberius lehrreich: Bonas, filia, nuptias desiderasti. Vides quantus ad natalem sponsi tui (Christi) populus convenerit, ut nemo impastus recedit? Hic est qui rogatus ad nuptias aquam in vina convertit ... Hic est qui quinque panibus et duobus piscibus quatuor millia populi in deserto pavit ... Denique ad tuas nuptias plures vocavit; sed jam non panis ex hordeo, sed corpus ministratur e coelo [44].

So finden wir denn auch die Hochzeit zu Kana nicht selten an Sarkophagen des 4. und 5. Jahrhunderts neben oder als Gegenbild der Vermehrung der Brode dargestellt. Meist berührt Christus mit dem Wunderstabe einen der am Boden stehenden Krüge. Auf einem von Bianchini (Not. in Anastas.

---

41) Cypriani, Oper. pars I. bei Migne, Patrol. lat. T. IV, p. 394: Quam vero perversum est quamque contrarium, ut, cum Dominus in nuptiis de aqua vinum fecerit, nos de vino aquam faciamus, cum sacramentum quoque rei illius admonere et instruere nos debeat ut in sacrificiis Dominicis vinum potius offeramus.

42) Catech. mystag. IV. in: Cyr. Hierosol. archiep. opera, vol. II, ed. Rupp. p. 374. Τὸ ὕδωρ ποτὲ εἰς οἶνον οἰκείῳ νεύματι (oder οἰκεῖον αἵματι) μεταβέβληκεν ἐν Κανᾶ τῆς Γαλιλαίας, καὶ οὐκ αξιόπιστός ἐστιν οἶνον εἰς αἷμα μεταβαλών; εἰς γάμον σωματικὸν κληθεὶς ταύτην ἐθαυματούργησε τὴν παραδοξοποιΐαν, καὶ τοῖς υἱοῖς τοῦ νυμφῶνος οὐ πολλῷ μᾶλλον τὴν ἀπόλαυσιν τοῦ σώματος αὐτοῦ καὶ τοῦ αἵματος δωρησάμενος ὁμολογηθήσεται.

43) S. Maximi Taurinensis Hom. XXIII, bei Migne, Patrol. lat. T. LVII, p. 273. Quod aquae novo sint ordine in vina mutatae, novi nobis poculi praelibatum est sacramentum. Vergl. zur Hochzeit zu Kana, Münz, Kana, in Kraus' Real-Encykl. II, 91. — Peters, ebenda I, p. 438. — Dechent a. a. O., S. 106.

44) Vergl. de Rossi im Bullett. 1865, p. 75. — Münz in Kraus' Real-Encykl. II, 92. — Achelis a. a. O., S. 78.

inst. s. Urbani) publicirten, danach auch in Kraus' Real-Encykl. I, 438 abgebildeten, dem 4. Jahrhundert zugeschriebenen silbernen Urceolus ist der Gegenstand etwas ausführlicher dargestellt, indem ein Jüngling in das von Christus mit dem Stabe berührte Gefäss Wasser giesst; während das bereits oben erwähnte kleine Denkmal aus Porto (Fig. 5) uns wieder die abgekürzte Darstellungsweise zeigt. Die hier über dem Bilde angebrachte Inschrift: ΕΥΛΟΓΙΑ bestätigt aufs Neue die eucharistische Bedeutung der Hochzeit zu Kana.

Kehren wir zur Betrachtung des Katakomben-Gemäldes in Alexandria zurück!

Eine Eigenthümlichkeit an demselben ist es, dass der Eine der bei der Brodvermehrung auf Christus herankommenden Jünger nicht Philippus, sondern Petrus genannt wird, während doch im Johannesevangelium ausdrücklich von jenem geredet wird. Man wollte wahrscheinlich Petrus auf diese Weise besonders ehren. Nach de Rossi hat die Darstellung in Alexandria bereits Bezug auf das kirchliche Priesteramt. Wie die Apostel hier dem Volke die irdische, von Christus gewährte Nahrung reichen, so haben sie später als Priester im Abendmahle der Gemeinde die himmlische Speise zu geben. Hier scheint mir die Stelle bei Ambrosius (Comm. in Luc. IX.) von besonderer Wichtigkeit zu sein, wo er, von der Thätigkeit der Apostel bei der Brodvermehrung sprechend, sagt, dass diese Thätigkeit ein Vorbild der künftigen Spendung von Christi Leib und Blut gewesen sei: »in apostolorum ministerio futura divisio dominici corporis sanguinisque praemittitur« [45]).

Im Hinblick auf jene im zweiten Capitel zu besprechenden byzantinischen Bilder des Abendmahles, in denen zwei Christusgestalten, die eine das Brod, die andere den Kelch reichend, neben einander stehen, sei bereits an dieser Stelle die fernere Eigenthümlichkeit an dem Gemälde in Alexandria betont, dass Christus auch hier schon in einem und demselben Bilde zweimal vorkommt, das einemal das Wunder des Brodes, das anderemal dasjenige des Weines wirkend. Von der Gestalt Jesu bei der Hochzeit zu Kana sind leider nur wenige Spuren, und auch diese nur von der späteren Uebermalung, sowie die Beischrift $\overline{\text{I C}}$ übrig geblieben.

Die Darstellung der Hochzeit zu Kana in Alexandria ist die einzige, die sich als Katakombenmalerei findet [46]), während nicht weniger als 15 Katakombenbilder der Brodvermehrung aus dem 3. und 4. Jahrhundert auf uns gekommen sind [47]) und fünf bis sechs wieder verloren gegangene in älteren Veröffentlichungen vorliegen. Die meisten dieser Darstellungen zeigen uns Christus, wie er mit dem Wunderstabe einen der am Boden aufgestellsten

---

[45]) Vergl. de Rossi, Bull. 1865, p. 75.

[46]) Die von Bottari, Taf. CIX, und Garrucci, Taf. XLVI, 1, abgebildete, zu Grunde gegangene Mahlesdarstellung in der Petrus- und Marcellinus-Katakombe, welche von Garrucci II, p. 54, Schultze, Katakomben, S. 111, und Lefort, Études sur les monuments primitifs de la peint. chr. en Italie, p. 146 als Hochzeit zu Kana erklärt wird, ist zu unsicher überliefert, als dass der specielle Sinn dieses Mahles festgestellt werden konnte.

[47]) Vergl. Pohl, Die altchristliche Fresko- und Mosaik-Malerei, 1888, S. 138.

Brodkörbe berührt, aber Christus kommt auch zwischen zwei männlichen Personen stehend vor, von denen die eine ihm Brode, die andere Fische darreicht, während am Boden Körbe mit Broden stehen (Callistus-Katakombe, Ende des 3. oder Anfang des 4. Jahrhunderts) [48].

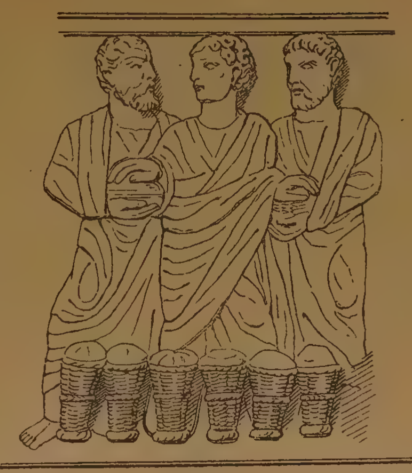


Fig. 9.

Dass die Vermehrung der Brode und Fische im 4. und 5. Jahrhundert ein Lieblingsgegenstand der christlichen Kunst war, beweisen die zahlreichen hierher gehörenden Sarkophagreliefs, in denen Christus meist zwischen zwei Jüngern steht, von denen der eine Fische, der andere Brode hält, auf welche Christus die Hände legt; oder Christus hat die Schriftrolle in der Linken und begleitet mit der Bewegung der Rechten seine Rede, während die beiden Apostel mit den Broden und Fischen auf ihn zutreten. Mit der älteren Darstellungsweise des Wunders werden diese Sarkophagbilder durch die Brodkörbe verbunden, die man oft

---

[48]) Vergl. Pohl a. a. O., S. 52, Nr. 82. — Abbildung bei de Rossi, Roma sott., II, Tavola d'aggiunta B. — Garrucci, Tav. XVIII, Fig. 3. — Eine in die Wand gebrochene Nische hat die von den Aposteln dargereichten Gegenstände zerstört. Dass hier aber Brod und Fische dargestellt waren, kann man aus entsprechenden Sarkophagreliefs des 4. Jahrhunderts schliessen. Auf das einst in der Priscillakatakombe befindlich gewesene Wandbild: — sieben Personen in langen Gewändern waren knieend dargestellt; vor ihnen lagen sieben Brode und zwei Fische; in einiger Entfernung standen im Vordergrunde sieben Körbe mit Brod — kann hier trotz Achelis' Meinung (a. a. O. S. 85), das Bild sei gut überliefert, kaum Gewicht gelegt werden, da dasselbe nur in einer sehr unsicheren Aufnahme (Bottari, T. CLVIII, Garrucci, Tav. LXVIII, Fig. 1) vorliegt. Auch auf eine Mahlesdarstellung aus dem 4. Jahrhundert in der Katakombe der hl. Agnes, welche vielleicht das Wunder der Brodvermehrung zum Gegenstande hat, kann ihres zerstörten Zustandes wegen nur beiläufig hingewiesen werden. An Ort und Stelle notirte ich mir, dass in der Lunette des betreffenden Arcosoliums links drei Brodkörbe, rechts zwei Henkelkrüge, in der Mitte noch zwei verdorbene Gefässe zu sehen seien. Oberhalb dieser Darstellung seien sechs oder sieben Jünglinge (nach Bottari, Roma sotter., Tav. 141: vier Männer und drei Frauen) um das Sigma gelagert, in der Mitte liege ein Fisch. Jedenfalls entsprechen die in den unzuverlässigen Abbildungen Bosio's, Bottari's, und danach bei Garrucci T. LX, Fig. 2 dargestellten sieben Becher (des Lunettenbildes) nicht dem Originale. Auch haben bereits Aringhi und Bottari die Becher durch Körbe ersetzen wollen, worin ihnen Garrucci II, p. 65 beistimmt. Uebrigens hatte bereits Bosio (Roma sott. 1650, p. 434) die betreffenden Geräthe als Körbe gedeutet. Was das Geschlecht der Tischgenossen betrifft, so hat auch Lefort (a. a. O. p. 148) bei keiner der Personen das geringste weibliche Attribut wahrnehmen können.

im Vordergrunde am Boden stehen sieht, so z. B. an dem in unserer Fig. 9 abgebildeten Relief des Lateranischen Museums. Uebrigens kommt auch jene in den Katakombenmalereien immer wieder anzutreffende Auffassung, wonach Christus einen der Körbe mit dem Wunderstabe berührt, auf Sarkophagreliefs vor [49]). Wenn aber in den letzteren die in den römischen Katakombenmalereien nur einmal angetroffene Darstellungsweise, welche uns Christus zwischen den beiden, Fische und Brode haltenden Jüngern zeigt, vorwiegt, so hängt dies, wie ich glaube, mit dem oben erwähnten, allmählich erstarkenden Hinstreben der christlichen Kunst auf die historische Darstellungsweise zusammen, einem Streben, welches schliesslich bei einer eingehenden Illustration der biblischen Texte anlangt.

Dass bei einer der Sarkophagdarstellungen der wunderbaren Speisung ein Altar vorkommt, wurde bereits oben (vergl. Fig. 3) gezeigt. Dieses Attribut erinnert uns wieder daran, dass durch diese Bilder der Gedanke an das Sacrament des Altars erweckt werden sollte, wie denn auch mehrere hierher gehörende Stellen der patristischen Litteratur den meist aus dem 4. und 5. Jahrhundert stammenden Sarkophagsculpturen zur Seite gehen.

Und zwar können dem bereits oben erwähnten Ausspruche des Liberius hier noch folgende Stellen hinzugefügt werden:

1) Die uns an den beigebrachten Ausspruch des Origenes erinnernden Worte in einer dem Augustin zugeschriebenen Rede (sermo 163 bei Mai, Nov. bibl. patr. I, p. 363), in denen mit der Aufeinanderfolge von Heilungen und Speisung die Vorgänge beim Genusse des Abendmahles verglichen werden: »Ubique igitur mysterii ordo servatur, ut prius per remissionem peccatorum vulneribus medicina tribuatur, postea caelestis mensae alimonia praebeatur« [50]).

2) Die Stelle bei Hilarius von Poitiers (c. 300—366), comm. in Matth. XIV, 10, 11 (bei Migne, Patrol. lat. T. IX, p. 1000), wo der von den Aposteln bei der wunderbaren Speisung verrichtete Dienst als typisch bezeichnet wird [51]): Sed erat omnis typica ratio explicanda; nondum enim concessum illis (sc. apostolis) erat, ad vitae aeternae cibum coelestem panem perficere ac ministrare.

3) Eine Anspielung auf das wahre Brod bei Joh. VI, 32 f., und somit doch wohl auch auf die Eucharistie, enthalten sodann die der wunderbaren Speisung erwähnenden Worte, welche Paulinus von Nola (Epist. 13, § 11), wahrscheinlich gegen Ende des Jahres 397, an Pammachius, der in Rom öfters Arme gespeist hatte, richtete: »Video congregatos ita distincte per accubitus ordinari, et profluis omnes saturari cibis, ut ante oculos Evangelicae benedictionis ubertas, eorumque populorum imago versetur, quos quinque panibus

---

[49]) Zahlreiche Beispiele von Sarkophagreliefs der wunderbaren Speisung, sowie auch der Hochzeit zu Kana bei Garrucci, Storia dell' arte cr.; Le Blant, Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles; Le Blant, Les sarcophages de la Gaule.

[50]) Vergl. de Rossi, im Bullett. 1865, p. 75.

[51]) De Rossi ebenda.

et duobus piscibus panis ipse verus et aquae vivae piscis Christus explevit« [52]). Wenn hier Christus nicht nur als das wahre Brod, sondern auch als Fisch des lebendigen Wassers bezeichnet wird, so scheint mir diese Zusammenstellung dafür zu sprechen, dass Paulinus auch bei der letzteren Bezeichnung die weiter unten genauer zu besprechende eucharistische Beziehung im Sinne hatte.

4) Den eucharistischen Sinn des Wunders der Brodvermehrung hatte der Dichter Prudentius (348 — c. 410) ohne Zweifel im Auge, wenn er in der Apotheose 739 f. nach der Erwähnung der bona Christi, welche in den zwölf Körben aufbewahrt gewesen, plötzlich zur Geschichte des Lazarus übergeht mit der Bemerkung: jenes seien heilige Dinge (sancta), die er nicht enthüllen sollte [53]). Prudentius lebte eben noch in der Zeit der herrschenden Arcandisciplin.

5) Nachdem Prudentius in seinem Hymnus für jede Stunde die wunderbare Speisung mit fünf Broden und zwei Fischen geschildert, fährt er fort: »Du (Christus) bist unser Brod und Speise, Du bist beständige Lieblichkeit! Wer Deine Speise nimmt, kennt den Hunger ewiglich nicht mehr und füllt nicht den Leib voll, sondern nährt sich mit Lebensspeise« [54]).

---

[52]) Bei Achelis a. a. O., S. 25.

[53]) Vergl. Dechent, Christliches Kunstblatt 1878, S. 104. Aurelii Prudentii Clementis quae exstant carmina, ed. A. Dressel, pars I, p. 114. Sed quid ego haec autem titubanti voce retexo, Indignus qui sancta canam? . . . — Bei griechischen Kirchenvätern werden die Elemente des Abendmahles τὰ ἀγαθά genannt. Vergl. Martigny, Dict. des ant. chr. ed. 1877, p. 288.

[54]) Joh. Ficker, Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke, in: Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte, Festgabe zum 4. Mai 1885 für Anton Springer, Leipzig 1885, S. 28, Prudentius, Cathemerinon IX. Hymnus omnis horae, V. 58 (ed. Dressel, p. 55):

Quinque panibus peresis et gemellis piscibus
adfatim refecta jam sunt adcubantum milia,
fertque qualus ter quaternus ferculorum fragmina,
Tu cibus panisque noster, tu perennis suavitas.
nescit esurire in aevum, qui tuam sumit dapem,
nec lacunam ventris inplet, sed fovet vitalia.

Zur Localisirung des Erasmus-Meisters.

Von **Max Lehrs.**

Unter den Kupferstechern des fünfzehnten Jahrhunderts nimmt der sogenannte Meister des hl. Erasmus nur einen sehr untergeordneten Rang ein. Er gehört zu jenen Bilderfabricanten, welche gleich den Holzschneidern für die Bedürfnisse der untersten Volksschichten arbeiteten, und deren Blätter nur darum für die Kunstgeschichte einige Bedeutung haben, weil sie am Anfang der Entwicklung des Kupferstiches in Deutschland stehen und durch ihr Abhängigkeitsverhältniss von anderen zeitgenössischen Künstlern zuweilen wenigstens eine annähernd chronologische Fixirung dieser frühesten, namenlosen Meister ermöglichen. Als ich vor vier Jahren zuerst versuchte, den Erasmus-Meister als Individualität aus der Masse der »Anonymen« herauszuschälen [1]), konnte ich von ihm etwa hundert Blättchen aus eigener Anschauung namhaft machen, in denen er sich mit einer einzigen Ausnahme als originaler Stecher darstellte, der, vor und um 1450 thätig, anscheinend in Nürnberg arbeitete und von dort aus die gläubige Christenheit mit seinen meist kleinen zum Einkleben in Breviere und Andachtsbücher bestimmten Blättchen versorgte. Für seine Nürnberger Herkunft sprach einerseits die Auffindung der Platte des hl. Erasmus (B. X. 26. 48. P. II. 231. 145.) in der Pegnitzstadt, andererseits der Umstand, dass sich die grösste Zahl seiner Stiche (44) im Germanischen Museum befand, sowie gewisse Beziehungen zu den Holzschnitten einer Nürnberger Handschrift von 1450, endlich das relativ häufige Vorkommen seiner Stiche in süddeutschen Brevieren der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, aus den Klöstern Tegernsee, Indersdorf, St. Emmeram in Regensburg und namentlich aus Schedel's Besitz.

Keines dieser Argumente ist freilich für die Localisirung des Künstlers absolut zwingend, denn Platten, Holzschnitte und Kupferstiche haben wie Bücher ihre Schicksale, und so wenig man bespielsweise den Meister des Hausbuches zu einem Holländer stempeln darf, weil sich die meisten seiner Stiche in Amsterdam befinden, oder aus demselben Grunde etwa den Meister E S zu einem Sachsen, weil er am besten im Dresdener Cabinet vertreten

---

[1]) Der Meister mit den Bandrollen. Dresden 1886, p. 16—18.

ist, so wenig kann man den Erasmus-Meister aus den angeführten Gründen allein zu einem Nürnberger machen. Indess, wo man über einen Künstler so gut wie gar nichts Positives weiss, wird man gut thun, auch solchen an sich geringfügigen Umständen Beachtung zu schenken. Ich that dies im vorliegenden Falle um so eher, als meine Beobachtungen zu demselben Resultate führten, wie jene Wilhelm Schmidts, welcher den Meister des hl. Erasmus aus stilkritischen Gründen für einen Nürnberger erklärte und die Nürnberger Provenienz seiner Blättchen, ungeachtet ihres Vorkommens in vlämischen Manuscripten des British Museum, für unzweifelhaft hielt. Er gab dieser Ansicht im Repertorium Bd. X. p. 137—138 Ausdruck und erklärte den Erasmus-Meister für einen nur um weniges jüngeren Zeitgenossen des muthmasslich kölnischen Meisters der Spielkarten [2]), der etwa um 1435—1455 anzusetzen sei: »Vergleicht man nun die Arbeiten des »Nürnbergers« mit denen des »Kölners«, so sieht man wohl die gleiche Zeit, aber auch eine starke Stilverschiedenheit, und es ist kein Zweifel, dass der Niederdeutsche der bessere Künstler ist.«

»So scheinen Köln und Nürnberg bei der Frage nach der Entstehung des Kupferstichs eine Rolle zu spielen, die bisher noch nicht gewürdigt worden ist«, schliesst Schmidt seine gehaltvolle Abhandlung, und ich muss gestehen, dass ich beim Erscheinen derselben seinen Ausführungen voll und ganz zustimmte. Seither ist auch in den kunstgeschichtlichen Handbüchern dem Meister des hl. Erasmus sein Platz in der Reihe der Primitiven als Nürnberger angewiesen worden [3]).

Allein die Wissenschaft duldet keinen Stillstand, und mit unserer zunehmenden Kenntniss der Denkmale hält die beständige Erweiterung des Blickes für die Eigenart ihrer Künstler gleichen Schritt. Konnte ich vor vier Jahren nur etwa 100 Stiche des Erasmus-Meisters nachweisen, unter denen sich eine Copie nach dem Meister E S befand, so bin ich heute in der Lage, ihrer 350 namhaft zu machen, von denen 11 nach dem Meister der Spielkarten und 27 nach ganz frühen Arbeiten des Meisters E S copirt sind. Nicht Nürnberg mit seinen 44 Blättchen besitzt die Mehrzahl seiner Arbeiten, sondern Darmstadt mit 69 Stichen. Der in Nürnberg aufgefundenen Platte des hl. Erasmus lässt sich eine andere gegenüberstellen, welche neuerdings im culturhistorischen Museum zu Lübeck entdeckt wurde, und auf der einen Seite die Darstellung Christi in der Kelter, auf der anderen den hl. Georg enthält [4]). Den Beziehungen der Stiche des Erasmus-Meisters zu den in der Nürnberger Handschrift von 1450 nur eingeklebten Holzschnitten tritt die gewichtigere entgegen, dass eine Anzahl seiner Stiche in den eingedruckten Holzschnitten des Lübecker-Passional von Jhesus vnd Marien leuende (Lübeck

---

[2]) Vergl. Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. XI. p. 53.

[3]) Vergl. v. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes, p. 14. — Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, p. 549 etc.

[4]) Vergl. meinen Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des 15. Jahrhunderts. Nachtrag, p. 63, Nr. 72 a—b.

1478 und 1482) reproducirt sind [5]. Noch beachtenswerther erscheint aber der Umstand, dass seine zahlreichen Passionsstiche in den verschiedenen Ausgaben des Kölnischen »Horologium devotionis« (Köln: Johann Landen, Lysskirchen, Zell etc. o. J.) als Schrotschnitte immer und immer in neuen Varianten copirt wurden [6].

So werden wir unmerklich von Nürnberg fort nach Niederdeutschland oder — wie weiter unten ausgeführt werden soll — an den Niederrhein und nach Köln hingedrängt, der Heimat des Spielkarten-Meisters und vielleicht der Wiege des Kupferstiches überhaupt.

Wie bereits Wilhelm Schmidt erwähnt, findet sich in London eine Anzahl von Stichen des Erasmus-Meisters aus vlämischen Manuscripten. Ich zähle ihrer 57, von denen 42 aus der Sammlung Delbecq in Gent an das British Museum gelangten. 38 Blatt einer Folge von Darstellungen aus dem Leben Christi lassen sich noch weiter zurückverfolgen. Sie stammen aus einem Manuscript der Abtei St. Peter zu Gent. Delbecq besass 43 Blatt daraus. Diese Folge [7] steht in einem noch unaufgeklärten Abhängigkeitsverhältniss zu den Holzschnitten der Biblia pauperum und scheint theilweise dem Israhel van Meckenem für sein aus 55 Blättern bestehendes Leben Christi [8] als Vorlage gedient zu haben. Auch hier finden wir also niederrheinische Beziehungen.

In Darmstadt entstammen neun Blatt aus dem Leben Christi einem niederdeutschen Manuscript [9], niederdeutsche Legenden finden sich auch handschriftlich eingetragen in den Spruchbändern eines Stiches mit dem Monogramm Jesu ebenda (Repertorium XII. 268. 54). Auf den ausgesprochen niederrheinischen Charakter der Architektur, sowie auf das Vorkommen von zwei offenbar nach eigener Anschauung gezeichneten Windmühlen in dem grössten Stiche des Erasmus-Meisters, der Verkündigung, Geburt und Anbetung der Könige in Budapest [10], habe ich schon auf p. 34 des laufenden Jahrgangs hingewiesen.

Direct für Köln oder doch dessen nähere Umgebung spricht endlich eine Folge von Heiligen im Berliner Cabinet [11]. Die 13 sehr sorgfältig colorirten Blättchen, an deren Spitze sich die Anbetung der hl. drei Könige befindet, stammen aus der Sammlung v. Nagler und wurden aus den Seiten eines niederdeutschen Gebetbuches herausgeschnitten. Sie tragen daher auf der

---

[5]) Ibid. p. 14.

[6]) Ibid. p. 16—17.

[7]) Vergl. über dieselbe: Duchesne, Voyage d'un Iconophile, p. 321, P. II. p. 184. Cop. und 269. 46—52, und Willshire, Cat. II. 39. G. 3.

[8]) B. VI. 295. 1—23. P. II. 180. 21—73. und Lehrs, Katalog des German. Museums 41. 223—272. — Vergl. auch Zeitschrift f. bild. Kunst, XXIV. p. 16. — Passavant schreibt Israhel's Stiche bekanntlich dem Meister von Zwolle zu und hält die ältere Folge des Erasmus-Meisters im British Museum für Copien danach.

[9]) Vergl. Repertorium XII. p. 265.

[10]) Vergl. die Heliogravüre in der zweiten Jahrespublication der Internationalen Chalcographischen Gesellschaft, Nr. 9.

[11]) Vergl. Lehrs, Katalog des German. Museums, p. 24. 73—74.

Rückseite handschriftlichen Text. Bereits Passavant und Weigel, welche nur zwei Blätter der Folge: SS. Catharina und Margaretha [12]) kannten, erklärten die Stiche wegen der Einfachheit ihrer Behandlung und der Anmuth der Typen für kölnisch. Für die kölnische Provenienz der Berliner Folge spricht auch das Vorkommen der hl. drei Könige, sowie des kölnischen Localheiligen St. Quirin [13]). Ferner lässt der handschriftliche Text deutlich den kölnischen Dialekt erkennen. Es geht dies ganz unzweifelhaft aus Worten wie loicht und voicht mit dem charakteristischen Nachschlag des *i*, ferner aus dem Unterbleiben der Lautverschiebung in da*t* go*d*e und aus dem verschobenen ich hervor, welche Worte auf der Rückseite der Anbetung der Könige vorkommen. Wichtig ist endlich das *ff* in o*ff*er (ebenda). Das Wort hat sonst auf mitteldeutschem Gebiet *pp*, aber nach Weinhold (Mittelhochdeutsche Grammatik § 175) gerade in kölnischen Schriften: *ff*.

Nicht unerwähnt mag auch der hl. Laurentius (Lehrs, Kat. des Germ. Museums 14. e.) bleiben, welcher sich in Brüssel auf einem Blatt mit einem unbeschriebenen Johannes Bapt. des kölnischen Meisters S befindet.

Wenn nun auch die hier aufgeführten Argumente immer noch die Möglichkeit offen lassen, dass ein sonderbarer Zufall die Blättchen des bisher für nürnbergisch gehaltenen Stechers in grosser Menge an den Niederrhein und nach Köln entführt habe, so muss nach Abwägung aller Factoren doch die Wagschale der Wahrscheinlichkeit sich zu Gunsten der letzteren Gegend neigen. Entscheidend für die Frage ist daher die Auffindung eines Blattes, welches unverkennbar von der Hand des Erasmus-Meisters herrührt und eine eingestochene, unzweifelhaft niederrheinische Legende trägt. Es ist dies der gute Hirt, P. II. 227. 119. im Berliner Cabinet [14]).

Der Heiland mit Kreuz- und Scheibennimbus schreitet in langem, hemdartigem Gewand, unter dem das linke Bein fast bis zum Knie sichtbar wird, nach links und trägt mit beiden Händen das Lamm auf den Schultern. Ueber der Figur schlingt sich von links nach rechts den weissen Grund füllend ein Spruchband hinweg mit der Minuskel-Legende:

dor mȳ dyppē wūdē han ich dit vlazē schaff [15]) vūden.

Die doppelte Einfassung wird oben und auf der linken Seite vom Nimbus und Spruchband überschritten. 62 : 42 mm. Einf. [16]).

---

[12]) P. II. 239. 189 und 192. — Weigel und Zestermann II. 371. 435—436. Beide Stiche jetzt im Germanischen Museum.

[13]) Im Katalog des Germanischen Museums habe ich denselben nach der irrigen Angabe des Berliner Inventars unter Nr. 9 als St. Hippolyt (?) aufgeführt. Eine gegenseitige Variante findet sich in der Ambrosiana zu Mailand und eine gleichseitige in Schrotschnitt — wahrscheinlich aus einem kölnischen Horologium devotionis stammend — im Münchener Cabinet.

[14]) Vergl. Repertorium XII. p. 270 bei Nr. 60, wo auch eine Variante in Darmstadt beschrieben ist.

[15]) Das a steht ausserhalb der Bandrolle.

[16]) Der Berliner Abdruck trägt ein Colorit von Braun, Fleischfarbe, Zinnober und Spuren von Grün. Der Rahmen ist zinnoberroth bemalt.

Passavant führt den Stich als mittelmässige niederdeutsche Arbeit auf, gibt aber die Legende ungenau. Wessely [17]) citirt sie richtig. Nürnbergisch kann die Inschrift keinesfalls sein, denn dit müsste dort diz, dîpen: tiefen und mîn um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts schon mein lauten. Rein niederdeutsch kann sie wegen der Formen i*ch*, verla*z*en und scha*ff* auch nicht sein. Der Dialekt steht dem Mittelfränkischen, wozu auch das Kölnische gehört, am nächsten; das dit ist für diesen Dialekt besonders charakteristisch, auch die Form dor bestätigt diese Vermuthung. Schwierigkeit verursacht nur das *pp* in dyppē: streng mittelfränkisch (kölnisch) würde es zu f verschoben sein. Möglicherweise entstammt die Legende dem nördlichsten Gebiete jenes Dialektes und steht desshalb schon dem Niederdeutschen nahe, etwa gegen Düsseldorf zu.

So erhebt sich Köln, die einstige Vaterstadt der deutschen Malerei, mit ihrer näheren Umgebung zu einer ungeahnten Bedeutung für die Erstlinge der jüngeren Schwesterkunst des Kupferstiches. Eine fast ununterbrochene Reihe theilweise ganz hervorragender Stecher reicht sich durch mehr als ein halbes Jahrhundert die Hände: von dem in der Zartheit seiner Empfindung wie Technik nicht übertroffenen Meister der Spielkarten, dem mehr handwerklichen Erasmus-Meister, dem Schongauer-Copisten I C bis zu dem productivsten aller Stecher des fünfzehnten Jahrhunderts: Israhel van Meckenem (Meckenheim) und dem Meister P W von Köln mit seinem Trabanten Telman von Wesel. Sie alle sind Blüthen eines Baumes, dessen Wurzeln in Köln zu suchen sind, und vielleicht wird man mit der Zeit auch für eine Reihe anderer unzweifelhaft niederdeutscher Stecher wie die Monogrammisten bxg, B ⚓ R, FVB ∘H∘B∘ und A die verbindenden Zweige finden, welche auf den gemeinsamen Stamm zurückführen.

---

[17]) Die Kupferstichsammlung der K. Museen zu Berlin, Nr. 92.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Frankfurt a. M. Die Versteigerung der Handzeichnungen aus dem Besitze des Herrn William Mitchell durch F. A. C. Prestel am 7. Mai 1890.

Mit grosser Spannung sah man dem Ereigniss entgegen, das am 7. Mai einen grossen Kreis von Kunstfreunden in Frankfurt versammelte: die Vermuthungen, dass sich ein lebhafter Wettkampf zwischen denselben entspinnen würde, sind nicht enttäuscht worden. Nichteingeweihten mögen die Preise, welche für einzelne Blätter gezahlt wurden, geradezu abnorm erschienen sein; die meisten Käufer waren auf dieselben vorbereitet. Es gab ja kaum eine private Handzeichnungensammlung, die, was feine Auswahl anbetrifft, eines gleichen Rufes sich erfreuen konnte. Nur 104 Blätter, aber unter ihnen fast keines, das nicht in seiner Art von besonderer Bedeutung und künstlerischem Werth war. Waren doch unter den Trabanten des Künstlers, der die herrschende Stellung einnahm: Albrecht Dürers deutsche, niederländische und italienische Meister ersten Ranges erschienen, die ihrerseits wieder eines vornehmen Gefolges nicht entbehrten. So war es denn nicht zu verwundern, dass dieser erlauchten Gesellschaft auch seltene Huldigungen dargebracht wurden.

Wie vorauszusehen war, erzielte das Porträt Philipp's des Guten von Jan van Eyck, das dereinst der Sammlung Galichon angehörte, den höchsten Preis: nicht mehr und nicht weniger als 14500 Mark! Eine Zeichnung von wunderbarer, unbegreiflicher Vollendung, wie aus einem Gewebe zahlloser, unendlich feiner Silberstiftstriche gebildet, mehr hingehaucht als gezeichnet, ein Wunderwerk der Charakteristik, wie alle Bildnisse des grossen Meisters. Man hat sie fortan in der Sammlung des Herrn John Malcolm in London aufzusuchen.

Dem Preise nach zu schliessen, der freilich ein sehr trügerisches Criterium ist, wäre als die werthvollste Zeichnung nächst der erwähnten die »Maria selbdritt« von Dürer (Nr. 19) gewesen, jenes anmuthige, zart aquarel-

lirte Blatt vom Jahre 1514. Dasselbe wurde für 9500 Mark vom Germanischen Museum erworben, das bis jetzt abgesehen von der auf der Versteigerung Klinkosch erworbenen Studie keine Zeichnungen des Nürnbergers Künstlers besass. Dieselbe Sammlung erstand die Federskizze einer Madonna (Nr. 17, 600 Mk.). Vier Blätter gelangten nach Berlin: zunächst der merkwürdige, den apokalyptischen Engeln verwandte, lautenspielende Mann vom Jahre 1497 (Nr. 14, 6550 Mk.), dann jene dem Nürnberger Strassenleben abgelauschte, auf einer Holzbank sitzende Hausfrau (Nr. 20, 3550 Mk.), ferner das zierliche Köpfchen einer Madonna (Nr. 23, 415 Mk.), die figurenreiche, sorgfältig durchgearbeitete Composition der Grablegung Christi (Nr. 28, 6100 Mk.) und die Studie zu dem Kopf des Apostels Paulus auf dem Bilde der vier Apostel (Nr. 31, 1250 Mk.). In Frankfurt selbst blieben als Besitz des Staedel'schen Kunstinstitutes der wundervolle, von tiefinbrünstigem Ausdruck beseelte Kopf des Matthäus Landauer, die Studie für das Dreifaltigkeitsbild (Nr. 16, 1450 Mk.) und der in warmen Tönen aquarellirte, ausgeführte Entwurf zu einem Glasfenster mit dem hl. Georg, der in ziemlich früher Zeit entstanden ist (Nr. 32, 1920 Mk.). Als vierte öffentliche Sammlung trat das Kupferstichcabinet von Dresden auf dem Kampfplatz ein, das den Entwurf zu dem Bücherzeichen Willibald Pirkheimers (Nr. 24, 605 Mk.) und das reizende Kinderköpfchen (Nr. 26, 165 Mk.) davontrug. Die eine der beiden Madonnenskizzen wurde für Weimar erworben (Nr. 18, 765 Mk.). Unter den nach England zurückkehrenden Zeichnungen sind von Dürer der energisch mit der Kohle skizzirte Kopf eines älteren Mannes (Nr. 15, 1950 Mk., Herr Malcolm), das Bildniss des Lord Morley (Nr. 29, 6650 Mk.), der Kopf eines Mannes zur Proportionslehre (Nr. 30, 420 Mk.) und der grössere Kinderkopf (Nr. 27, 430 Mk.) zu erwähnen, die abgesehen von dem zuerst genannten Blatte von Herrn Deprez erstanden wurden. Die kleinen, in der Art der Randzeichnungen des Gebetbuches Kaiser Maximilians gehaltenen Skizzen gelangten in den Besitz des Herrn H. G. Gutekunst in Stuttgart (Nr. 25, 420 Mk.). Endlich ist zu erwähnen, dass der »gute Schächer« (Nr. 21, 450 Mk.) von demselben, der »Thürklopfer« (Nr. 33, 160 Mk.) von Herrn Prestel und die vielfach, aber vielleicht nicht mit vollem Rechte angezweifelte zweite Studie zu dem Schächer von Herrn von Mumm in Frankfurt erworben wurde (Nr. 22, 105 Mk.), der auch die in der Art Dürers gehaltenen Handstudien (Nr. 34, 22 Mk.) sich zu eigen machte.

So ist denn diese mit so grosser Liebe und tiefem Verständniss vereinigte, reiche Collection Dürer'scher Handzeichnungen aus ihrem Zusammenhang gerissen und verstreut worden. Man darf es mit Freude constatiren, dass von den 20 Blättern 12 in öffentlichen Sammlungen zu dauernder Ruhe gelangt sind, was zu erfahren dem ehemaligen Besitzer gewiss eine aufrichtige Genugthuung gewesen ist.

Zu den Zeichnungen Dürers ist nun aber wohl auch noch jene, von Herrn Mitchell dem Hans Baldung Grien zugeschriebene Darstellung des Todes, der einer Frau die Schleppe trägt, zu rechnen, die für 1300 Mk. nach Weimar gelangte. Unter dem Namen Holbein waren im Katalog zehn Blätter ver-

zeichnet, zunächst drei davon als Arbeiten des Ambrosius: die zwei ersten: eine Studie zu einem Christuskind (Nr. 50, 200 Mk., Deprez) und ein männlicher Kopf (Nr. 51, 145 Mk.) stammen vielleicht von der Hand des älteren Hans, die dritte, ein männlicher Kopf, auf der Rückseite der halbe Kopf einer Frau, ist keinem Geringeren als Lionardo da Vinci zuzuschreiben (Nr. 52, 305 Mk., Staedel'sches Institut). Hans Holbein, dem Vater, gehört der Kopf eines jungen Mannes an (Nr. 53, 400 Mk., H. G. Gutekunst). Bei dem trefflichen farbigen männlichen Kopf, der ehemals in der Weigel'schen Sammlung war, konnte man zweifeln, ob er die Schöpfung des jüngeren Holbein oder nicht vielmehr eines bedeutenden zeitgenössischen Portraitisten sei (Nr. 54, 1810 Mk., Wawra). Dagegen war die mit einem langen Mantel bekleidete, scharf in den Umrissen gezeichnete, aquarellirte Figur eines Mannes ein höchst charakteristisches echtes Blatt (Nr. 57, 1550 Mk., Deprez). Auch der sehr reizvolle, anmuthige Kopf einer jungen Frau verräth ganz des Meisters Art und veranlasste einen ziemlich lebhaften Wettkampf, aus dem das Dresdener Cabinet siegreich hervorging (Nr. 55, 2535 Mk.). Endlich sind zu nennen die in Farben ausgeführten kleinen Köpfe (Nr. 56, 705 Mk., Wawra) und die zierlichen Entwürfe zu einer Schaale (Nr. 58 und 59, 820 Mk., Wawra).

An vierter Stelle neben Jan van Eyck, Dürer und Holbein stehe hier Rembrandt. Die wichtigste unter dessen Zeichnungen war die sorgfältig mit Röthel ausgeführte Figur eines in einem Sessel sitzenden Greises (Nr. 84, 1960 Mk., Wawra). Die nächst hohen Preise erzielten ein wundervoll malerisch mit der Feder gezeichneter Löwe (Nr. 86, 900 Mk., Deprez) und eine gleichfalls mit der Feder ausgeführte Landschaft (Nr. 88, 960 Mk., Malcolm). Sonst sah man noch das Porträt eines Mannes mit einer Pelzmütze (Nr. 85, 235 Mk., H. G. Gutekunst), die Federzeichnung einer Landschaft (Nr. 87, 205 Mk., Meder) und einige ganz flüchtige, aber höchst geistreiche Bleistiftstudien nach der Natur (Nr. 89, 145 Mk., Paris und Nr. 90 und 91, 700 Mk., Deprez).

Raphael war mit einer kleinen landschaftlichen Skizze, das Colosseum und den Ponte molle darstellend (Nr. 92, 75 Mk.) und mit dem bekannten Blatte: »die Auferstehung Christi«, dem ersten Entwurfe für jenes für Narbonne bei ihm bestellte Gemälde, das später zur Transfiguration wurde, vertreten (Nr. 93, 1190 Mk., Paris).

Aus der Reihe der anderen Zeichnungen sei noch der herrliche Kopf eines jungen Mannes, mit dem Silberstifte gezeichnet, von Botticelli als besonders bedeutend hervorgehoben (Nr. 9, 1340 Mk., Staedel'sches Institut), die übrigen Blätter seien kurz nach der Reihenfolge im Kataloge angeführt. Nr. 1. Altdorfer: der Engel erscheint dem h. Joachim, schwerlich von A., sondern vielmehr von Wolf Huber (71 Mk., Meder). — Nr. 2. Florentinische Schule des 15. Jahrhunderts: die drastische Figur eines Zwerges in Silberstift ausgeführt (81 Mk, Meder). — Nr. 3. Niederdeutsche Schule des 15. Jahrhunderts, vielmehr von Hans Holbein dem Aelteren: die Verkündigung (1200 Mk., Herr Habich in Cassel). — Nr. 4. Niederdeutsche Schule des 15. Jahrhunderts: Statuette der h. Jungfrau (410 Mk., H. G. Gutekunst). — Nr. 5. Hans Baldung Grien: sitzende weibliche Figur

(335 Mk., Wawra). — Nr. 7. Derselbe: phantastisch geschmückter Frauenkopf. Ob von ihm selbst? (260 Mk., Wawra). — Nr. 8. Hans Sebald Beham: Studienblatt, kleine Figuren (85 Mk., Herr Landauer, Frankfurt). — Nr. 10. Albert Cuyp: Ansicht von Dordrecht. Sehr schöne getuschte Kreidezeichnung (495 Mk., Meder). — Nr. 11. Derselbe: flache Landschaft. Gleichfalls sehr schön (405 Mk.). — Nr. 12. Derselbe: Landschaft (255 Mk., Frau K. Grunelius, Frankfurt). — Nr. 13. Karel Dujardin: Köpfe zweier Schafe in Oelfarben (170 Mk., Deprez). — Nr. 35. Anton van Dyck: Porträt des Johannes Malderus (330 Mk.). — Nr. 36. Cornelis Engelbrechtsen: die Anbetung der h. Könige. Interessant (180 Mk., Frau Kessler, Frankfurt). — Nr. 37. Allart Everdingen: fein aquarellirte Canallandschaft. Ein reizendes, zierliches Blatt (650 Mk., Dr. Herxheimer, Frankfurt). — Nr. 38. Jan van Eyck: Studie zu einer Madonna (490 Mk., Staedel'sches Institut). — Nr. 40. Claude Lorrain: Landschaft mit ziehender Heerde (130 Mk., Frau Grunelius). — Nr. 41. Derselbe: Landschaft mit der Versuchung Christi (125 Mk., Herr Schöller). — Nr. 42 und 43. Derselbe: sehr grossartig behandelte Baumgruppen (290 und 365 Mk., Weimar). — Nr. 44. Jan van Goyen: Winterbild (460 Mk., Dr. Herxheimer). — Nr. 45. Derselbe: Canallandschaft (175 Mk., Frau Kessler). — Nr. 46. Grimaldi: Landschaft (51 Mk., Darmstadt). — Nr. 47. Guardi: Seehafen (310 Mk., Frau Grunelius). — Nr. 48. Derselbe: Hof des Dogenpalastes (455 Mk., Prestel). Beides sehr geistreiche Stücke. — Nr. 49. Hans Hoffmann: in Gouache ausgeführte Mandelkrähe (250 Mk., Deprez).— Nr. 60 und 61. Melchior Lorch: Türkische Reiter (615 Mk., Hamburg). — Nr. 62 und 63. Derselbe: Studien nach antiken Statuen (210 und 99 Mk.). — Nr. 64. Derselbe: Säule in Constantinopel, von kunsthistorischem Interesse (131 Mk.). — Nr. 65. Derselbe: Phantasiegebäude (22 Mk.). — Nr. 66. N. Maes: sitzende schlafende Frau (190 Mk., H. G. Gutekunst). — Nr. 67. Nicolaus Manuel Deutsch: eine wappenhaltende Frau. Geistvolle, lebendige Zeichnung (395 Mk., Dresden). — Nr. 68. Derselbe angeblich, aber ob von ihm? Fahnenträger (68 Mk., Deprez). — Nr. 69. Christoph Maurer: Anbetung der Könige (190 Mk., Deprez). — Nr. 70. A. van Ostade: Bauerngesellschaft. Ungemein flotte, lebendige Skizze (240 Mk., Frau Grunelius). — Mr. 71. Derselbe: Bauern (80 Mk., Prestel). — Nr. 72. Derselbe: Bauersfrau (70 Mk.). — Nr. 73. Derselbe: tanzender Bauer (215 Mk., Mr. Knowles). — Nr. 74—79. Vittore Pisanello: Thierstudien (560 Mk., Weimar). — Nr. 80. Paulus Potter: Landschaft mit Vieh (215 Mk., Meder). — Nr. 81 und 82. N. Poussin: Landschaften (81 und 82 Mk.). — Nr. 83. J. Ruisdael: Landschaft (285 Mk., Börner). — Nr. 94. Raphael's Schule: Studie nach Raphaels oben erwähnter Zeichnung (160 Mk.). — Nr. 95 und 96. Andrea del Sarto: Studien eines Mannes und einer Frau (115 Mk., Frau Grunelius). — Nr. 97 und 98. Derselbe: Kleiner Engel (120 Mk., Herr von Mumm). Von diesen Röthelzeichnungen dürfte als unzweifelhaft echter Sarto nur Nr. 96 zu betrachten sein. — Nr. 99. Martin Schongauer zugeschrieben, aber nicht von ihm, sondern von einem anderen gleichzeitigen Künstler: Maria mit dem Kinde (750 Mk.,

Herr von Mumen). — Nr. 100. Martin Schongauer, echt: Kopf eines Schergen (405 Mk., Dresden). — Nr. 101. Wächtlin? der Tod der h. Barbara (155 Mk., Börner). — Nr. 102. Perugino: Studie zu dem Pittakos im Cambio zu Perugia (450 Mk., Staedel'sches Institut). — Nr. 103. A. v. d. Velde: in Röthel sehr fein ausgeführte Kuh (285 Mk.). — Nr. 104. Peter Vischer, vielmehr, der Jahreszahl 1531 nach zu schliessen, nach P. Vischer: der Bogenschütze im Germanischen Museum, mit einigen Veränderungen, aquarellirte Federzeichnung (765 Mk., Weimar). *H. Thode.*

Paris. Versteigerungen im Hôtel Drouot.

I.

Nachlass des Herrn Ernest Odiot. (Versteigerung am 4. März 1890.)

Diese ganze Sammlung war sehr werthvoll; ich werde mich aber beschränken, nur einzelnen besonders interessanten Bildern, zumeist altniederländischer Herkunft, eine eingehendere Besprechung zu widmen.

Nr. 1. »Hieronymus Bosch. Das jüngste Gericht«. In der Mitte des Bildes Christus in rothem Mantel, mit Perlen und Edelsteinen geschmückt, die hl. Jungfrau kniet an seiner rechten, der hl. Johannes an seiner linken Seite, über ihm zwei kleine Engel, der eine einen Lilienzweig, der andere eine Schwertscheide haltend. — Unter Christus St. Michael in reicher Rüstung, ein Kreuz und eine Waage haltend, die guten und die bösen Handlungen wägend. Die Verurtheilten werden von Dämonen ergriffen, während die Erwählten von Engeln fortgetragen werden. Weiter links St. Peter. Auf beiden Seiten dieser reichen Composition zahlreiche Figuren, halb von Wolken verdeckt. In dem Vordergrund das Purgatorium. (Holz. Höhe 73, Breite 74 Cent.). — Ein echtes und wohlconservirtes Bild dieses seltenen Meisters. 1500 fr.

Nr. 3. »Hugo van der Goes. Maria mit dem Jesuskind«. Die Schule war van Eycks; nicht aber van der Goes. Der Name dieses Meisters erscheint oft in Auctions- und Galeriekatalogen. Die äusserst wenigen authentischen Bilder von van der Goes (gibt es eigentlich ausser dem Triptychon von S. Maria Nuova in Florenz, jetzt in der dortigen Hospitalsammlung noch sichere Werke von ihm?) und der daraus folgende Mangel an Kenntniss seines Stils hat seinen Namen zu einer viel benutzten Verlegenheitszuflucht gemacht. Und so auch hier. 3050 fr.

Nr. 5. »Lucas von Leyden. Die hl. Sippe«. In der Mitte des Bildes die hl. Jungfrau auf einem Sessel gothischen Stils sitzend, sie ist in einen blauen Mantel gekleidet, ein Buch ruht auf ihren Knieen, das Jesuskind, über welchem der hl. Geist schwebt, strebt von dem Schoosse Marias zur hl. Elisabeth hinüber, die neben der Jungfrau sitzt. Zu ihren Füssen zwei Frauen, kleine Kinder haltend, drei etwas ältere Kinder spielen in der Nähe. — Auf beiden Seiten verschiedene reich gekleidete Personen. Im Hintergrunde Landschaft. — Das lebhafte Bild mit all den spielenden Kindern (eins hüpft herum auf einem Steckenpferd) ist ohne religiöse Stimmung, aber voll Schalkhaftig-

keit und Liebreiz. In Colorit und Zeichnung war es nicht ohne Analogie mit »der Sibylle von Tibur« in der Akademiegalerie zu Wien. (Holz. Höhe 73, Breite 81 Cent.). 6700 fr.

Nr. 6. »Bernard van Orley. Porträt einer jungen Frau als hl. Magdalena dargestellt«. 1650 fr.

Nr. 4. »Frans Hals. Kleines Mannsporträt«. (Halbfigur, dreiviertel Ansicht. Holz. Höhe 12, Breite 9 Cent.) 5000 fr.

II.

Die Sammlung des Señor Benito Gariga. (Versteigerung am 24. März.)

Die Sammlung des Señor Gariga, eines bekannten Kunstsammlers zu Madrid, enthielt nur wenige spanische, aber einige sehr interessante altniederländische und -deutsche Bilder.

Nr. 2. »Lucas Cranach. Johannes der Täufer vor dem Jesuskinde knieend«. Der Katalog theilte nicht mit, ob der ältere oder der jüngere Cranach gemeint war. Es war mit dem Schlangenzeichen mit aufrechten Flügeln und mit der Jahreszahl 1534 bezeichnet. Obschon der klare, röthliche Ton in der Carnation an den jüngeren Cranach erinnert, deutet doch das kleine, sehr feine Schlangenzeichen und die Jahreszahl auf den älteren. Scheibler wenigstens kennt kein Bild von dem jüngeren aus einer früheren Zeit als 1537. (Siehe Repert. Bd. X, p. 300.) Möglicherweise war es nur ein gutes Bild aus der Werkstatt des älteren Cranach. 650 fr.

Nr. 3. »Goya. Porträt des Don Ramon Satue«. (Bezeichnet und datirt 1823.) 1510 fr.

Nr. 4. »Goya. Weibliches Porträt«. 1300 fr.

Nr. 5. »G. Honthorst. Die Verleugnung des St. Petrus«. 410 fr.

Nr. 6. »Van der Meulen (?). Porträt Ludwigs XIV.« (?) 410 fr.

Nr. 7. »Morales. Madonna mit dem Kinde«. 1020 fr.

Nr. 8. »Mostaert. Frauenporträt«. 3000 fr.

Nr. 10. »Schule Rubens. Eberjagd«. 1200 fr.

Nr. 11. »Schule Rubens. Löwenjagd«. 1040 fr.

Diese Jagdstücke wurden in einer Anmerkung im Kataloge Simon de Vos zugeschrieben. Dieses beruht wahrscheinlich auf einer Verwechslung mit Paul de Vos. Sie waren indessen nicht Originale, sondern ältere Copien nach diesem Meister oder nach Snyders.

Nr. 12. »Schule Rubens. Vertumnus und Pomona«. Von einem Nachahmer von van Dyck gemalt. 345 fr.

Die Bilder, die dieser Versteigerung ein ganz besonderes Interesse verleihen, waren indessen eine Reihe altniederländischer und spanischer Arbeiten, über deren Herkunft der Verfasser des Katalogs nicht ganz im Klaren war, und welche er desshalb ebenso bescheiden wie klug unter dem Namen: »Primitive Schulen« zusammenfasste. In ausführlichen Anmerkungen gab er danach eine Conjunctur jedes Bild betreffend.

Nr. 16. »Maria und das Jesuskind mit Donatoren«.

Dieses Werk, ein grosses Triptychon, war der eigentliche »Clou« der

Auction; in mehreren Beziehungen war es eine merkwürdige und interessante Arbeit; da es später vom Louvre erworben wurde, was zu den Seltenheiten gehört, werde ich es ausführlicher besprechen.

Auf dem Mittelbild sieht man Maria auf einem Thronstuhl sitzend, mit dem Jesuskind, eifrig in einem Buch blätternd, auf ihrem Schoosse. Maria trägt ein Diadem, das reiche blonde Haar fällt in Wellen über die Schultern hinab. Ihr zu jeder Seite sind zwei Engel, von welchen der eine auf einer Guitarre, der andere auf einer Harfe spielt. Diese zwei Engel mit ihren langen Gewändern und bunten Flügeln sind jugendlich und anmuthig; die Weise, in der sie mit den fein geformten, gut bewegten Händen die Saiten schlagen, verräth eine reife Kunst. Das Mittelbild ist im Ganzen der schönste und am meisten originelle Theil des Triptychons.

Auf dem linken Flügel der Stifter mit seinem Sohn und Johannes der Täufer, auf dem rechten die Stifterin [1]) mit Johannes der Evangelist. Auf den äusseren Flügeln Adam und Eva.

Eine weite Landschaft hinter den Figuren vereinigt die drei Tafeln. Diese Landschaft, mit dem frischen Grün in dem Mittelgrunde, ist von einem Hintergrund schroff abgelöst, der in einem schwachen bläulichen Dunst liegt. Sie deutet auf eine spätere Periode als die Figuren und scheidet sich in der Behandlung scharf von den altvlämischen Bildern aus, indem sie mehr an einige altholländische erinnert.

In dem Katalog fand sich eine längere Besprechung dieses Bildes von A. Michiels, der Hans Memling, dem älteren Sohn von dem berühmten Memling, dieses Werk zuschreibt. Michiels gesteht erst, dass diese Zuweisung alle Kunstgelehrten und Liebhaber verwundern muss. Man wusste wohl aus verschiedenen Urkunden, dass Memling zwei Söhne, Hans und Nicolai, hatte, man wusste aber nichts davon, dass sie Maler gewesen waren.

Michiels theilte diese Unwissenheit, bis eine Photographie und ein Stich ihm die Ueberzeugung beigebracht hatten, dass sie der Carrière des Vaters folgten. Die Photographie ist eine Reproduction von einem Bilde in London, das sich in der Gemäldesammlung in Bridge-wall House befindet. Es stellt einen jungen Edelmann dar und ist mit folgender vlämischer Inschrift bezeichnet: Hans Memling, Sohn von Memling, hat dieses Bild gemalt 1523.

Es sei nun mit dieser Malerei wie es wolle, aber hat der Sohn Memlings das betreffende Triptychon gemalt? Das ist die Frage, und eben dieses beweist Michiels nicht. Ich werde zeigen, dass Memling das Bild beeinflusst hat, ja theilweise sogar darin copirt worden ist — auch muss ich darauf einräumen, dass die Wahrscheinlichkeit für die Annahme spricht, dass es in dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts gemalt ist — aber Alles dieses beweist noch nicht, dass das Bild von dem Sohn Memlings stammt.

---

[1]) Unter den Stiftern ihr Wappenschild: Ein springender Löwe von einem Schwert durchstochen unter dem Stifter; dieses wiederholt nebst einem Halbmond und drei stilisirten Adlern unter der Stifterin.

Michiels erwähnt nicht, worauf ich auch aufmerksam machen will, dass Vieles von der Composition und mehrere Figuren, hauptsächlich auf den Flügeln, aus einem Triptychon von Memling, das sich in der kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien befindet, genommen ist. Es ist dasjenige, das unter den Nummern 1006—1008 im neuen Katalog aufgeführt ist, und das man früher Hugo v. d. Goes zugeschrieben hat.

Das Mittelbild auf dem Bilde in Wien stellt Maria mit dem Kinde, einen Donator und einen musicirenden Engel dar, die inneren Flügel die beiden Johannes, die äusseren Adam und Eva.

Es sind eben diese Figuren auf den Flügeln, die sich wieder auf dem Auctionsbilde finden. Die beiden Johannes finden wir auch hier: dieselben Züge, dieselbe Stellung. Adam und Eva auch ohne wesentliche Abweichung. Sie sind hier wie auf dem Wiener Bilde in der nächsten Verwandtschaft mit dem van Eyck'schen Menschenpaare von dem Genter Altarbild, jetzt in dem Museum zu Brüssel.

Noch eine Aehnlichkeit mit einem anderen Bilde von Memling kann ich hier hervorheben. — Auf dem Auctionsbilde sind verschiedene Engel unter dem Bogen, der sich über der Mittelgruppe wölbt, angebracht. Sie schweben theils unter dem Bogen, theils stehen sie auf voranstehenden Säulen, halten Guirlanden von Blumen und Früchten und sind en grisaille gemalt.

In einem Bilde im Louvre (das Triptychon Nr. 699), welches man der Schule Memling's zuschreibt, das aber sicherlich eine späte Arbeit von Memling selbst ist, finden wir denselben Bogen mit Engeln auf den Säulen, auf ähnliche Weise Guirlanden haltend und auch en grisaille gemalt.

Eine andere merkenswerthe Beobachtung dieses Bild betreffend muss ich noch zuletzt hier anführen:

Auf den Innenflügeln des Auctionsbildes findet sich ausser den beiden Johannes der Stifter und die Stifterin (mit ihrem Sohne) abgebildet. Es überraschte mich sehr, in diesen zwei Porträts zwei Stifterbildnisse, die sich auf einem Bilde im Louvre: »Die Hochzeit in Kana«, hier Gerard David zugeschrieben, wieder zu treffen (Nr. 596).

Sie sind auf dem Auctionsbilde in demselben Alter dargestellt, aber weniger robust, bleicher und kränklicher, als auf dem Louvrebilde.

Im Ganzen war das Auctionsbild, welches hier sehr bewundert worden ist, was die Ausführung betrifft, nicht ohne Feinheit, namentlich enthält die Mitteltafel viel Schönes. Vergleicht man es aber mit dem Memling oder Gerard David zugeschriebenen Bild, so haben die Figuren ein mattes, schwächliches Gepräge, wie die letzten Abdrücke einer guten, aber sehr benutzten Kupferplatte.

Ob ein Sohn von Hans Memling hier in Betracht kommen kann, weiss ich nicht — mir scheint das Bild ein eklektisches Werk, sogar mit einer archaisirenden Tendenz, aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts zu sein. Es erreichte auf der Versteigerung 5900 fr. Das Louvre soll später 8500 fr. dafür bezahlt haben. In einigen Tagen wird es schon da im »Salle des Colonnades« ausgestellt werden.

Nr. 17. »Christus und Maria; Maria mit dem Jesuskinde«. Diptychon.

In Miniaturformat. I. Christus hebt die Hand segnend, während die hl. Jungfrau ihn betrachtet. II. Maria, das Kind auf dem Arme tragend. Hinter ihnen zwei musicirende Engel. — Dieses ganz kleine Diptychon war das schönste Bild auf der Auction. Die Figuren besassen ganz den Memling'schen Typus; da es ausserdem mit grosser Feinheit gemalt war, ist sehr wahrscheinlich Memling selbst der Meister. 1950 fr.

Nr. 18. »Vier Scenen aus der Passionsgeschichte«. I. Christus auf dem Oelberge. II. Christus und die hl. Veronika. III. Die Kreuzigung. IV. Die Kreuzabnahme. Dieses vorzügliche kleine Werk ist sowohl Simon Marmion als der altdeutschen Schule zugeschrieben worden. Von dem ersten, der schon 1489 starb, ist keine Arbeit bekannt, die als Richtschnur dienen könnte, und dieser Name ist aus der Luft gegriffen. Das Bild gehört offenbar der altdeutschen Schule, es steht jedoch Altdorfer näher als Dürer. Die unechte Signatur von A und D verbunden hatte offenbar die Absicht den Gedanken auf den letzten hinzuleiten. 1450 fr.

Nr. 19. »Christus auf dem Oelberge«. Dieses Bild wurde Hendrik Bles zugeschrieben; ich glaube mit Recht, ob auch das Käuzchen fehlte. 500 fr.

Nr. 20. »Triptychon«. Das Mittelbild: Maria und das Kind. — Der linke Flügel: Ein Heiliger mit Königsmantel und Scepter. — Der rechte Flügel: St. Jacob mit Bischofsmütze und Krummstab. Auf den äusseren Flügeln St. Jacob und St. Antonius en grisaille gemalt. Dieses Werk wurde Cornelis von Conixloo zugeschrieben. Die Architektur im reichen Renaissancestile erinnert aber an Mabuse, welchem Meister das Bild im Ganzen sehr nahe steht. 3700 fr.

Nr. 21. »Christus sein Kreuz tragend«. Dieses kleine Bild, das früher mit Unrecht Lambert Lombard zugeschrieben worden ist, war ohne Zweifel spanischer Abstammung, obgleich es ganz willkürlich war, es Antonio del Rincon, von welchem sich kein authentisches Werk gehalten hat, anzurechnen. 980 fr.

Nr. 22. »Maria mit dem Jesuskinde«. Dieses kleine, feine Bild wurde Fernando Gallegos zugeschrieben. Es gehörte indessen der niederländischen Schule, war aber von einer mir gänzlich unbekannten Hand. 1000 fr.

Nr. 23. Triptychon. Mittelbild: Maria mit dem Kinde. — Rechter Flügel: Die hl. Barbara mit einem Buch in der einen Hand, eine lange Feder in der anderen. — Linker Flügel: die hl. Katharina mit einem Buch und einem Schwerte. 2500 fr.

Nr. 24. »Die hl. Familie mit St. Katharina und St. Barbara«. 830 fr.

Nr. 25. »St. Katharina, sich vor der hl. Jungfrau darstellend«. Vor Maria mit dem Jesuskind kniet ein junges Weib mit den Emblemen der hl. Katharina, eine Birne in der Hand. Rechts St. Barbara. 2950 fr.

Die zwei ersten von diesen Bildern scheinen mir Bernard van Orley, das letzte Hendrik Bles sehr nahe zu stehen. Dem Katalog zufolge sollen diese Bilder spanischer Abstammung sein. Sie gehören, wenn sie auch wirklich in Spanien und von einem Spanier gemalt sind, nichts destoweniger der niederländischen Schule.

Nr. 26. »Maria und der hl. Joseph, das Jesuskind anbetend«. Dieses Bild erinnerte sehr an Dirk Bouts. Es hatte indessen so viel durch Abputzung und Uebermalung gelitten, dass sich die Originalität nicht bestimmen liess. Es erreichte nur 440 fr. *Emil Jacobsen.*

Darmstadt. Holbein-Madonna.

Bezüglich der früheren Aufstellung der Holbein'schen Madonna im Museum zu Darmstadt wird uns nachträglich bemerkt, dass die Räume der Sammlung überhaupt die Möglichkeit einer anderen Aufstellung nicht gewährten, und dass die Beleuchtung des Bildes aus den in den Sammlungssälen bestehenden Einrichtungen sich ergaben, so dass in erster Linie die gegebenen Verhältnisse die Art der Aufstellung bedingten. Ueberdies war die Aufstellung daselbst nur kurz vorübergehend gedacht, während sie in der Folge aus zufälligen Ursachen sich über eine längere Zeitdauer erstreckte.

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst.

Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. Leipzig, Hirschfeld, 1890.

Seit vielen Jahren hat kein Buch ernsten Inhaltes einen so glänzenden Erfolg errungen und so begeistertes Lob empfangen, als die unter dem geheimnissvollen Titel: »Rembrandt als Erzieher« von einem Ungenannten verfasste Schrift. Namentlich Kunstfreunde werden nicht müde, dieselbe als eine »epochemachende That« zu rühmen und den Anonymus als den wahren Reformator deutscher Bildung, als den Propheten unserer Zukunft zu preisen. Auf die Frage, welchen Eigenschaften die schwerfällig geschriebene Schrift ihre epochemachende Bedeutung verdanke, empfängt man die Antwort, dass sie in kurzgedrungenen Sätzen das ganze Programm der Zukunft enthülle und zugleich über Vergangenheit und Gegenwart ein unerwartet helles Licht verbreite. Mit kostbaren Perlen lassen sich die feinsinnigen Sentenzen vergleichen, so dass man der Versuchung nicht widerstehen kann, sie zu einer langen Schnur an einander zu reihen und solche Perlenschnüre im heimlichen Schatzkästlein der Seele sorgsam zu hüten. Versuchen auch wir, Perlen aufzulesen und zu sammeln.

Nachdem der Verfasser uns Deutsche die wesentlich durch Gelehrte, insbesondere Professoren, verschuldete Erbärmlichkeit der Bildung im Spiegelbilde hat schauen lassen, mahnt er uns eindringlich zur Individualisirung unseres Wesens. Der Kunst gehört die Zukunft, die Künstler sind ihre Helden, das wahre Individuum, der rechte Künstler, das Ideal des deutschen Volkes ist aber Rembrandt.

Ueber Rembrandt's Natur und Bedeutung empfangen wir folgende Aufschlüsse: »Rembrandt ist spiessbürgerlich (S. 21), Rembrandt ist Aristokrat (41), seine Bilder werden wie Austern genossen (39) und besitzen einen Hamletcharakter (44), Rembrandt ist Schlammmaler (139), er ist auch Dialektmaler (135), Rembrandt malte in Schwarz, Roth und Gold (284), in den Farben, welche auch jetzt wieder zur Herrschaft kommen. Den Rembrandtstil besitzt Uhde (34), aber auch Carstens ist ein Urenkel Rembrandt's (236). In dem Satze: Rembrandt ist der prähistorische Preusse (197), gipfelt sich das Urtheil über den grossen holländischen Maler.

Auch über das Wesen vieler anderer Persönlichkeiten werden wir vom Verfasser knapp und bündig unterrichtet. Christus, obschon nicht Naturforscher, hat in dem Gleichnisse von den Lilien die künstlerische Seite der Natur erkannt (61). Swedenborg darf mit Shakespeare und Rembrandt verglichen werden (90). Lessing ist mit Hals verwandt (163), zugleich der Fortsetzer Luthers (267). Mozart und Lessing vertreten das Rococo, Mozart insbesondere ist die untergehende Sonne, welche den Sumpf bescheint (167). Brunhilde ist zur Hälfte Walkyre, zur anderen Hälfte Holländerin (199). Bismarck und Goethe sind die Tüpfelchen auf dem i (267). Wenn wir vernehmen, dass Jäger's Seelendufttheorie nicht sinnlos sei (79), werden wir auch den Zusammenhang zwischen Planetenumlauf und Schmetterlingsfarben (83) begreifen und die Fenster als specifisch deutschen Bautheil (75) freudig begrüssen: dass wir den Namen von den Römern angenommen haben, thut nichts zur Sache. Wir erfahren ferner, dass Deutschland sich civilisiren (105), der Deutsche sich in einen Holländer verwandeln müsse (118 und 143). Auch Preussen muss holländisch werden, zugleich aber sich germanisiren, im Deutschthum aufgehen (141). Schloss Gottorp ist ein ähnlicher Mittelpunkt der Welt wie Rom (227). Die künftige Kunst wird in Niederdeutschland einen Hauptsitz haben (201). Schleswig-Holstein, Venedig und Holland sind die Punkte, durch welche der Kreis einer neuen deutschen Bildung bestimmt wird (277), Venedig soll aber die gemeinsame Hauptstadt Deutschlands und Italiens werden (269). — Wir geben bereitwillig zu, dass die Schrift ausser solchen dunkeln Orakelsprüchen auch einzelne klare, zuweilen geistreiche Gedanken in sich berge. Wir haben jene auch nicht ausgehoben, um den Verfasser mit Absicht lächerlich zu machen, sondern sie erwähnt, weil sie uns seine Arbeitsweise verständlich machen. In der Arbeitsweise liegt aber die Grundschwäche des Buches. Offenbar hat der Verfasser sehr viel gelesen, jede gelesene Schrift aber nur darauf angesehen, ob er etwas Passendes für sein Thema: Rembrandt und der Individualismus herausholen könne. Sein Buch ist einfach eine Sammlung von Lesefrüchten, ungeordnet und ungesichtet, wie ihm eben die Bücher in die Hand fielen, ohne dass er Widersprüche vermieden und die wirklichen Gedanken von blossen Einfällen geschieden hätte. Wer das Buch nicht aufmerksam studirt, nur an demselben nippt, heute ein paar Seiten, morgen wieder ein paar Seiten vornimmt, merkt die Unordnung und die vielen Widersprüche nicht. Solche Leser muss der Verfasser vorwiegend gefunden haben. Daher erklärt sich die güngstige Aufnahme des Buches. Sie wurde aber ausserdem dadurch namhaft gefördert, dass der Verfasser einer weit verbreiteten Stimmung das Wort gibt. Was er über den Individualismus als das richtige Ziel unserer Bildung sagt, ist nicht gerade neu. Wir haben auch bei Nietzsche, an den überhaupt der Anonymus häufig erinnert, die Aufforderung an die Menschheit, fortwährend an der Erzeugung einzelner grosser Menschen zu arbeiten, gelesen. Der bekannte dänische Schriftsteller Kierkegaard schliesst seine Culturpredigten gleichfalls gern mit dem Satze: »Wir sollen Einzelne werden«. Aber den »Hass der Bildungsphilister«, um ein Wort Nietzsche's zu gebrauchen, hat kaum ein Schriftsteller

so schroff und leidenschaftlich kundgegeben, wie der Verfasser. Damit kam er dem Pessimismus weiter Kreise entgegen. Wer unsere Zeit schlecht macht, unsere Bildung »vor der Reife faul« schildert, darf auf reiche Zustimmung hoffen. Denn die Unzufriedenheit, welche nicht ohne Grund alle Schichten der Gesellschaft durchzieht, glaubt schon durch eine derbe Aussprache das Leiden zu mildern, den Weg der Heilung zu betreten. Ob freilich der blosse Zuruf: Werdet Individuen! die gewünschte Aenderung herbeiführen werde, steht sehr in Frage, und ob namentlich uns Deutschen ein noch stärkerer Individualismus zum Heile gereichen kann, ist nicht gerade wahrscheinlich. Man klagt schon jetzt, dass wenn zwei Deutsche beisammen stehen, sie drei Parteien bilden. Sollen sie etwa gar fünf Meinungen äussern? In unserem staatlichen Leben thut Unterordnung des Einzelnen unter das gemeinsame Ganze am meisten Noth. In unserem wissenschaftlichen Leben ist gerade der Umstand, dass jeder Einzelne um den Andern unbekümmert seine besonderen Wege geht, Gegenstand banger Sorge für die Zukunft geworden. Das Ideal des Verfassers ist übrigens bereits in Nordamerika, namentlich in Kalifornien erreicht worden. Werden wir also Kalifornier. Eine epochemachende That möchten wir die Schrift nicht nennen, aber als Beitrag zur Pathologie des deutschen Geistes verdient sie eine gewisse Beachtung. Warum hat ihr aber der Verfasser Rembrandt an den Kopf gestellt? Das wäre ein würdiger Gegenstand für eine Preisaufgabe. Ebensogut hätte er sie nach Shakespeare oder Goethe betiteln können. *A. S.*

Kunstgeschichte. Archäologie.

Wilhelm Lübke: Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart. Mit 675 Abbildungen. Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert (Paul Neff), 1889, SS. XVII und 965.

»Von dem ganzen Reichthum und der Herrlichkeit unserer deutschen Kunst, wie sie sich geschichtlich entwickelt hat, ein Gesammtbild zu entrollen, war mir ein Herzensbedürfniss« ... »Dass ich zu einem solchen Versuche durch meine langjährige Beschäftigung mit dem Gegenstande, welche sich über eine Lebenszeit von fast vierzig Jahren erstreckt, und durch die reiche Autopsie, welche mir in diesem Stoffkreise zu Gebote steht, eine gewisse Berechtigung mitbringe, wird man mir vielleicht zugestehen« — heisst es in der Vorrede. Und in der That merkt man es dem Buche auf jeder Seite an, dass es mit besonderer Liebe geschrieben wurde. Ungewöhnlich reiche, auf Selbstschau beruhende Denkmälerkenntniss befähigt den Verfasser, Künstler und Kunstwerke knapp und treffend zu charakterisiren und den Höhestandpunkt für die Ueberschau richtig abzumessen, dazu gesellt sich die volle Vertrautheit mit allen wichtigen Ergebnissen der Specialforschung. Die Eintheilung des Stoffes ist übersichtlich und doch nicht schematisch; für den Verfasser handelt es sich darum, ein Gesammtbild der künstlerischen Thätigkeit des deutschen Volkes in allen charakterischen Hervorbringungen zu geben: so tritt das Kunstgewerbe besonders da in die Schilderung, wo die Werke der

Grossplastik selten sind, oder aber wo die deutsche Kunst gerade auf jenem Gebiete ihr Hervorragendstes leistete, wie in der Zeit der Renaissance. Das Gleiche gilt von der Buchmalerei: ihre Schilderung bleibt verhältnissmässig ausführlich, so lange die Denkmäler, die Wand- und Tafelmalerei spärlich sind oder fehlen. Auch mit der Wahl der für die Charakteristik einzelner Meister herangezogenen Denkmäler wird man in den meisten Fällen einverstanden sein. Einzelne Bedenken und Wünsche, soweit sie mit der Eintheilung des überquellend reichen Stoffes zusammenhängen, mögen vorgebracht werden — wird doch hoffentlich eine neue Auflage des Buches nicht lange auf sich warten lassen. Es wird dem Verständniss des romanischen Systems zu gute kommen, wenn der Verfasser ausführlicher und auch noch entschiedener auf den Ursprung der eigentlich grundlegenden Elemente des romanischen Stils in der karolingischen Periode hinweist; Fingerzeige gibt er ja (S. 39), aber die zusammenhängende Darlegung fehlt. Ebenso wäre es erwünscht, entschiedener zu betonen, wie die wesentlichen Elemente des gothischen Stils aus Bauüberlieferungen und localen Bedürfnissen sich langsam entwickelten, um dann im Chorbau von St. Denis als ausgereift das System zu begründen. Bei Behandlung der Buchmalerei der romanischen Blüthezeit wird eine strengere Scheidung der Federzeichnung und der Deckmalerei der Uebersichtlichkeit zu gute kommen. Stephan Lochner — und auch Lucas Moser — gehören nicht mehr unter die Vertreter der Malerei des Mittelalters (oder wie der Verfasser es nennt, »des gothischen Stils«). Ob Lochner seine realistischen Neigungen vom Oberrhein mitgebracht, oder ob er sie auf niederländischen Boden erworben, ist gleich — wahrscheinlich kommt beides in Betracht — in jedem Falle eröffnet er in Köln die realistische Richtung. Bei der Schilderung der Malerei des 16. Jahrhunderts hat Altdorfer seine Stellung zwischen Schäufelein und Kulmbach erhalten; er gehört doch zur Coloristenschule, welche in Grünewald ihren Mittelpunkt hat. Ebenso thäte eine Umstellung bei Charakteristik der schwäbischen Schulen Noth, da der jüngere Holbein die letzte Spitze der schwäbischen Malerei bedeutet, der freieste der Schwaben ist; Schaffner, Strigel wurzeln noch stark in der Entwicklung des 15. Jahrhunderts. Auch Grünewald und Baldung gehören in ein Capitel vor Holbein. Ein wirres Durcheinander herrscht in der kurzen Schilderung der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts; hier muss, da eine triebkräftige Entwicklung nicht vorhanden ist, neben localer Scheidung, eine Sonderung nach den Darstellungsfächern gegeben werden, weil so am besten auf Neues hingewiesen werden kann. Bedauerlicher noch ist es, dass der Verfasser auch von der Malerei des 19. Jahrhunderts nur ein mosaikgartiges Bild gibt, obwohl doch hier bis in die Gegenwart hinein nicht bloss locale Schulen, sondern was für die Gegenwart, in welcher der Schulzusammenhang zurücktritt (der rege Bilderverkehr und der Künstlerverkehr kommen da zunächst in Anschlag), noch wichtiger ist, ausgeprägte Richtungen sich wohl unterscheiden lassen. Was z. B. thut Genelli gleich hinter den Nazarenern (er gehört zur Carstens'schen Richtung), was Kaulbach zwischen Düsseldorfer, Münchener und Wiener Genremaler und Richter (er gehört zu Cornelius hin), und was thut wieder Rethel

im Anschluss an Preller und Rottmann? Das Bild der Entwicklung der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts ist kein verworrenes, es handelt sich nur, das geistig und künstlerisch Zusammengehörige zusammenzufassen.

Nun noch einige Bemerkungen, die sich an Einzelheiten schliessen. In Bezug auf die Darstellung der karolingischen und ottonischen Periode kam schon manches in der ersten Anzeige (Repertorium XII. S. 106) zur Erwähnung; im Ganzen würde die Gruppirung des Stoffes wohl jetzt, nach Erscheinen der Ausgabe des Ada-Evangeliars, vom Verfasser etwas anders getroffen worden sein. Die Ansicht des Verfassers über den späteren Ursprung der Reiterstatuette Karls des Grossen im Musée Carnavalet hat scheinbar durch die kleine Schrift G. Wolfram's Bestätigung erhalten; doch werden auch durch diese Broschüre die, welche an den karolingischen Ursprung glauben, nicht vom Gegentheil überzeugt werden; die urkundlichen Beweise, welche Wolfram beibringt, schliessen zu keinem zweifellosen Ergebniss zusammen, höchstens ist ein Haupteinwand gegen spätere Datirung benommen: die genaue Uebereinstimmung von Typus und Tracht mit den übrigen Werken karolingischer Kunst wäre durch eine karolingische Vorlage erklärt. Dass aber das Werk nicht ausserhalb des technischen und bildnerischen Vermögens der karolingischen Zeit stehe, dafür bürgen andere Reste karolingischer Gusstechnik und karolingischer Plastik, über die wir bald einen zusammenfassenden Artikel aus der Feder eines jungen Kunstforschers bringen werden. In der Neigung, das Evangeliar im Domschatz zu Aachen auf Otto III. (im Gegensatz zu Beisel, der es für Otto I. in Anspruch nimmt) zurückzuführen, stimme ich mit dem Verfasser überein. Die Austattung der Kreuzcapelle im Schloss Karlstein bei Prag ist von dem Verfasser zu flüchtig behandelt worden; die Tafelmalerei Deutschlands bietet in derselben Zeit nichts, was mit den Tafelbildern in der Kreuzcapelle gleichen Werthes wäre. In der Schilderung der Kölner Schule des 15. Jahrhunderts durfte ein so bedeutender, eigenartiger Meister wie der von St. Severin nicht übergangen werden. Das Verhältniss der Dürerstiche zu jenen fünf des Meisters W. ist jetzt glücklich erkannt — doch konnte der Verfasser eben die entsprechende abschliessende Untersuchung von M. Lehrs nicht mehr für sein Buch verwerthen. — In der Pseudo-Grünewaldfrage steht der Verfasser auf der Seite jener, welche die Hauptwerke der mit Pseudo-Grünewald bezeichneten Bildergruppe als Jugendwerke Cranach's betrachten. Unter den Meistern des 19. Jahrhunderts finde ich den Namen Böcklin's nicht erwähnt. Auch wenn Böcklin nicht eine Richtung, sondern nur eine Persönlichkeit vertreten würde, er dürfte in einer Geschichte der deutschen Kunst nicht ungenannt bleiben, wo doch noch für A. v. Werner eine ganze Seite zur Verfügung stand. Da der Name auf den Gassen genannt wird, wird er dem Verfasser nicht in der Feder geblieben sein. Der Geschichtschreiber hat kein Recht, aus Antipathie zu schweigen, wo die Macht des Wirkens geschichtliche Thatsache ist. So mahne ich Böcklin ein, zumal der Verfasser in der Würdigung der alten Meister so viel Feinsinn zeigt und in der Würdigung der modernen Meister auch noch einem Mackart ein gerecht abwägendes Urtheil zu Theil werden lässt. Dem Verlage muss für die zahlreichen neuen Abbil-

dungen — Miniaturen, Tafelbilder, Gegenstände des Kunstgewerbes —, volles Lob gespendet werden; manches Kunstwerk wird so überhaupt zum erstenmale weiten Kreisen bekannt gemacht. Die heillose Clichéwirthschaft scheint aufhören, das Abbildungsmaterial mit den Fortschritten der Forschung sich wieder in ein engeres Verhältniss setzen zu wollen. Auch das ist freudig zu begrüssen. Schliesslich sei des sorgfältig gearbeiteten Registers nicht vergessen. *H. J.*

Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Von **Adolf Goldschmidt.** Mit 43 Lichtdrucken von Joh. Nöhring in Lübeck. Lübeck, Verlag von Bernhard Nöhring, 1889.

Die vorliegende Arbeit, mit welcher sich Dr. Ad. Goldschmidt, ein Schüler Anton Springer's, in den Kreis der Kunstforscher einführt, ist als eine sehr erfreuliche Leistung zu bezeichnen. Der Verfasser hat viele Zeit und Mühe sowie auch einen ganz beträchtlichen Aufwand von Mitteln daran gewandt, um auf dem verhältnissmässig noch wenig angebauten Gebiet der norddeutschen Kunstgeschichte ein Werk zu liefern, welches, ausgestattet mit 43 durchweg vorzüglich gerathenen Lichtdrucktafeln aus der rühmlichst bekannten Nöhring'schen Kunstanstalt, eine Basis würde für weitere Localforschungen, wie sie dieser Theil der Kunstgeschichte noch dringend nöthig hat. Um diese seine dankenswerthe Absicht zu erreichen, konnte er in der That keinen glücklicheren Griff thun, als den, welchen er gethan hat. Denn indem er sich die Lübecker Kunstwerke zum Gegenstand seines Studiums erwählte, fand er nicht nur eine Fülle des interessantesten Materials, sondern erfasste auch in localer Beziehung den bedeutendsten Ausgangspunkt, welcher für die Betrachtung der Kunst der Ostseeländer gewonnen werden kann. Schon das erste Capitel »Lübecker Malerei bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts« erweist die Ergiebigkeit des von ihm bearbeiteten Bodens. Das ganze Capitel erscheint wie ein Beleg für die Einleitung, in welcher der Verfasser die Bedeutung der alten Handelsstadt als einer seit dem 13. Jahrhundert vom Westen und vom Süden, besonders von Westphalen und vom Rhein her, empfangenden, und nach dem bedürftigeren Osten und Norden reichlich wieder ausgebenden Culturstätte erörtert, einer Stätte mit äusserst beweglichem Leben, mit zahlreichen, um die Seligkeit der Seele sorgenden, Kirchen und Capellen mit Kunstwerken schmückenden Bruderschaften, sowie mit einer im 14. Jahrhundert grösstentheils am Pferdemarkt der Stadt angesessenen, Kunst und Handwerk von Vater auf Sohn vererbenden Genossenschaft von Bildhauern und Malern. Denn der in diesem Capitel ausführlich behandelte, im Jahre 1725 von den Lübeckern an die mecklenburgische Stadt Grabow geschenkte und in der dortigen Kirche noch vorhandene Flügelaltar mit dem Datum 1379 und der mit Fug und Recht gleichfalls herbeigezogene, im Jahre 1728 von eben denselben an die mecklenburgische Stadt Neustadt geschenkte und von dort später in die Alterthümersammlung zu Schwerin überführte Flügelaltar vom Jahre 1435, welche beide wegen ihrer Datirung als sehr geeignete Krystallisationspunkte für die Anreihung anderer verwandter Werke angesehen und daher zu den wichtigsten lübischen Kunstdenkmälern des 14. und 15. Jahrhunderts gerechnet

werden müssen, erweisen schon bei oberflächlicher Vergleichung eine nahe Verwandtschaft mit bekannten westphälischen und rheinischen Altarwerken derselben Zeit und bestätigen andererseits selbst noch für das 18. Jahrhundert die wohlthätige Richtung Lübecks nach dem Osten. Aber der Verfasser findet unsere Zustimmung, wenn er die im 14. Jahrhundert in Lübeck nachweislich bereits stark ausgebreitete Kunstthätigkeit von Bildschnitzern und Malern als Grund dafür geltend macht, dass die grössere Anzahl dieser und anderer verwandter Werke an Ort und Stelle entstanden und nicht erst von Westphalen oder vom Rhein her bezogen sei. Wenn der Verfasser von einer Entwicklung redet, welche der des nordwestlichen Deutschland parallel läuft, so lässt sich der Unterzeichnete dies um so lieber gefallen als er diesen Standpunkt schon im Jahre 1882 bei Besprechung des verwandten Hamburger Altars vom Jahre 1435 in der Schweriner Gemäldegalerie eingenommen hat. Vgl. S. 436 ff. des grösseren Katalogs. Es kann nicht entschieden genug betont werden, dass zu Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts in ganz Norddeutschland ein auch der süddeutschen Art und Weise verwandter gleichartiger Geschmack im Aufbau, in der Ausstattung und in der Bemalung der Altäre herrschte. Auf seinen Reisen durch Mecklenburg und Norddeutschland ist der Unterzeichnete in den Kirchen kleiner Städte und Dörfer oft genug auf theils noch im Gebrauch sich befindende, theils auf Böden in den Winkel geworfene Altarschreine gestossen, deren Aufbau und Bemalung ihn lebhaft an den Hamburger und Neustädter Altar vom Jahre 1435 und andere verwandte Werke in Köln, Soest, Münster, Braunschweig, Leipzig u. s. w. erinnerten. Man kann ferner getrost annehmen, dass die Zahl untergegangener gleichartiger Werke jener Zeiten ungleich grösser ist als die der erhaltenen. Für alle diese demselben Geschmack und derselben Mode entsprossenen alten Kunstwerke nun jedesmal den Meister Wilhelm von Köln, Herman Wynrich von Wesel, Conrad von Soest, oder noch einen anderen zu citiren, würde keinen Sinn haben. Man geht daher gewiss nicht fehl, wenn man annimmt, dass überall ein durch weltliche und kirchliche Kunstfactoren verschiedenster Art seit Jahrhunderten in gleicher Weise vorbereiteter und weiter entwickelter Geschmack herrschte, welcher, den Gesetzen des menschlichen Verkehrs entsprechend, zu gleichartigen Erscheinungen und Entwicklungsreihen führte, und dass es, wenigstens in den grösseren und mittelgrossen Städten, eine ausreichende Zahl von theils frisch eingewanderten, theils länger angesessenen Künstlern und Kunsthandwerkern gab, welche den allgemeinen Geschmack aufs beste zu befriedigen verstanden, sowie dass die Besteller von Altären in den kleineren Städten und Dörfern sich im Wesentlichen an die nächste grössere Stadt hielten, welche Meister der Kunst in ihren Mauern barg. Der ausgezeichnete Meister jenes alten farbenprächtigen Altars z. B., welcher in der Johanniskirche zu Hamburg von den Englandsfahrern zu Ehren des hl. Thomas von Canterbury 1435 (oder 1436) errichtet wurde, konnte weder Wilhelm von Herle sein, noch war es Conrad von Soest; es war ein ihnen verwandter, aber ein ganz anderer, gewiss in Hamburg selbst angesessener Meister, welcher, wie schon Waagen gebührend hervorge-

hoben hat, die alten Kölner sowohl in der Feinheit und Lebendigkeit der Bewegungen als auch in der Charakterisirung der Gesichter und in der Individualisirung der Gestalten weit übertraf. Wer nun aus der Hamburger Landschaft in die Stadt kam, dieses Werk sah und zugleich für seine Heimat ein ähnliches nöthig hatte, der wird sicherlich nicht erst einen Kölner oder Soester herbeigerufen haben, sondern er wird, wenn er den Urheber des Hamburger Altars selber nicht zu gewinnen vermochte, bemüht gewesen sein, einen andern in Hamburg angesessenen Maler zu dingen, der ihm ein ähnliches Werk schüfe. Ein solcher fand sich ohne Zweifel, aber gewiss auch machte er seine Sache nicht immer so gut wie der, nach welchem er sich richten sollte. Oft muss es so und nicht anders sich verhalten haben. Denn wie wäre sonst die grosse Zahl heute noch aufbewahrter ähnlicher, aber geringerer Werke aus jenen Zeiten zu erklären? Für den Unterzeichneten ist es von Interesse, zu erfahren, dass der Neustädter Altar, welcher dem Hamburger von 1435 sehr verwandt ist und darum von ihm derselben Zeit und Richtung bereits zugewiesen war (cf. Kat. S. 436), einstmals die jetzt verschwundene Jahreszahl 1435 getragen, wie alte Lübecker Aufzeichnungen aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts berichten.

Auf etwas schwachen Füssen steht eine Annahme des Verfassers im zweiten Capitel über die Lübecker Plastik bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Er meint nämlich, dass die einheimischen Giesser sich auf die Herstellung kleinerer, meist dem praktischen Gebrauche dienender Gegenstände beschränkt und die Vollendung kunstreicherer Werke gelegentlich zuwandernden geübteren Meistern überlassen haben. Diese Hypothese sucht er u. a. mit dem Beispiel der Fünte des aus Niedersachsen gebürtigen Hans Apengheter zu begründen, des Giessers schöner Erzwerke in Colberg, Lübeck und Kiel. Aber ein ungeeigneteres Beispiel hätte er kaum wählen können; denn was über die Lebensverhältnisse des Hans Apengheter urkundlich feststeht, das ist dies, dass er in den Jahren zwischen 1332 und 1342 in Lübeck ansässig war. Alles was über seine Einwanderung von Colberg im Jahre 1327, oder bald nachher, und über seine Auswanderung nach Kiel im Jahre 1344, oder kurz vorher, geschrieben und gedruckt worden ist, gehört in das unsichere Reich der Vermuthungen. Es wäre somit mehr als gewagt, ihn aus der Reihe der lübischen Erzgiesser zu streichen. Sein nicht unbedeutender Grundbesitz in der Stadt erweist vielmehr, dass er sich selber als voll und ganz mit dem lübischen Gemeinwesen verbunden ansah, und der öftere Wechsel mit diesem oder jenem Grundstück und Hause bedeutet nichts dagegen. Ja es ist geradezu unbegreiflich, dass sich Goldschmidt die Publication dieses nachweislich von einem als Bürger in der Stadt angesessenen niederdeutschen Künstler vollendeten Erzwerkes vom Jahre 1337 hat entgehen lassen. Ist es doch als lübische Kunstarbeit viel sicherer bezeugt denn irgend eins der im vorhergehenden Capitel genannten Werke des 14. und 15. Jahrhunderts, und da es in bildlicher Darstellung bisher nicht veröffentlicht ist, so wäre hier die dankenswertheste Gelegenheit dazu gewesen. Man thut gewiss nicht recht, wenn man sich die Kunst des Erzgusses in Norddeutschland im Vergleich zu den aus den kunstreicheren

Niederlanden eingeführten Werken allzu gering vorstellt. Ist es doch auch durchaus nicht ausgemacht, dass das Denkmal des Bischofs Heinrich von Bocholt niederländischen Ursprungs ist. Ja, so sehr auch die gravirten Bischofsplatten in Lübeck, Schwerin und anderswo an die reiche Kunst der Niederlande erinnern: dass sie wirklich von dorther bezogen und nicht etwa von eingewanderten flandrischen Arbeitern in Lübeck selber hergestellt seien, ist keineswegs erwiesen. Um nur eines zu erwägen: um wie vieles stehen denn die überaus zahlreichen, zum Theil höchst charaktervollen bildreichen Taufkessel in unseren norddeutschen Kirchen, welche nachweislich von Künstlern aus niederdeutschen Geschlechtern gegossen sind, hinter der Lübecker Bischofsstatue zurück? Wenig oder gar nicht. Man wende nicht ein, dass von einer grösseren und kunstreicheren einheimischen Entwicklung erst im 15. und 16. Jahrhundert die Rede sein könne. Mir fallen im Augenblick zwei mecklenburgische figurenreiche Bronzekessel ein, der des Meisters Wilken von 1342 in der Kirche zu Wittenburg und der des Meisters Hermann von 1365 in der Marienkirche zu Parchim, letzterer mit der niederdeutschen Inschrift: Leven lude wetet dat, Mest. Herm gud did vad. Beide Taufkessel sind echt niederdeutsche Werke, von Meistern, welche wahrscheinlich in den genannten kleinen Städten angesessen waren. Die in allen Städten schon in den Zeiten des frühesten Mittelalters sich findenden Grapen- und Glockengiesser waren, wie dies mehr als einmal bezeugt ist, auch die Giesser von Taufkesseln. Dass die hervorragenderen unter ihnen, sobald sich die Gelegenheit dazu bot, ihre ganze Kunst daran setzten, um das Beste zu liefern, ist anzunehmen. Es liegt das viel zu sehr in der Natur des menschlichen Talents. Hinzukommt, dass, wie es die Funde der vorgeschichtlichen Zeit in unsern Sammlungen vaterländischer Alterthümer immer mehr erweisen, überall in unserem Norden die Kunst des Giessens in Erz schon seit grauer heidnischer Vorzeit heimisch war. Was man früher vielfach für importirte Bronzewaare hielt, das erweist sich bei eingehenderer Prüfung immer mehr als einheimische Arbeit. Immer bestimmter stellen sich z. B. in zahlreichen Typen der vorgeschichtlichen Zeit mehr oder minder kleine und feine Localunterschiede zwischen Holstein, Mecklenburg und Pommern heraus, Unterschiede, welche nur durch eine lang geübte einheimische Fabrication zu erklären sind. Man darf also mit Recht behaupten, dass das Christenthum, welches in Mecklenburg bekanntlich erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts einzusetzen begann, ein lange geübtes Kunsthandwerk, darunter auch den Erzguss in verhältnissmässig reichlicher Vertretung vorfand und daher den letzteren nicht erst mit fremden Kräften hierher zu verpflanzen brauchte. Wie unsere kleinen Städte in Mecklenburg, so wird auch das grössere und mächtigere Gemeinwesen von Lübeck schon in der ersten christlichen Zeit keinen Mangel an Metallgiessern aller Art gehabt und daher auch gewiss dafür gesorgt haben, dass die talentvolleren unter ihnen mit den bedeutenderen Arbeiten, deren man bedurfte, beauftragt wurden. Das können wir gewiss annehmen, dass im 14. Jahrhundert Hans Apengheter und andere seines Gleichen nicht erst zu kommen brauchten, um die Lübecker und die in anderen nordischen Städten ansässigen Giesser »zu

selbständigeren Leistungen heranzubilden«. Indessen der Verfasser hegt zu den Lübecker Erzarbeitern der frühesten Jahrhunderte offenbar kein rechtes Vertrauen und hat sich daher auf dieses, eingehenderer Studien noch dringend bedürftige Capitel nicht weiter eingelassen. Nichts desto weniger beschenkt er uns mit der bereits mehrfach publicirten Abbildung der Fünte des Hamburger Meisters Grove im Dom zu Lübeck vom Jahre 1455, freilich wesentlich zu dem Zwecke, um darauf aufmerksam zu machen, wie verwandt dieselbe in der auffallenden eigenthümlichen Behandlung der Kreuzblätter einem ebendaselbst vorhandenen kleinen Schnitzaltar ist, und um daraus die Vermuthung abzuleiten, dass die Modellformen der Fünte dem Hamburger Giesser aus Lübeck geliefert sein könnten. Die Vermuthung wäre annehmbar, wenn der Altar als lübische Arbeit feststände. Das thut er aber nicht. Auf Grund der zweifellosen künstlerischen Verwandtschaft mit der Hamburger Fünte könnte ebenso gut seine Provenienz aus Hamburg abgeleitet werden. Zunächst wird daher durch das Verhältniss beider zu einander nur dargethan, als wie schwer es sein wird, im weiteren Verfolg kunstgeschichtlicher Localstudien hamburgische und lübische Kunstwerke allemal sicher zu unterscheiden, und bewiesen wird eigentlich nur, dass, wie der Verfasser auch richtig hervorhebt, der nicht datirte Altar ungefähr derselben Zeit angehört wie die datirte Fünte.

Man sieht auch an diesem Beispiel, wie es bei kunstgeschichtlichen Localforschungen, wie die des Verfassers eine ist, in den nächsten Zeiten auf die zuverlässige Publication einer grossen Zahl von Denkmälern und die Hinzufügung alles vorhandenen archivalischen Materials ankommt, nicht darauf, dass gleich nach allen Richtungen hin Schlüsse gezogen werden [1]). In der grossen Fülle von Denkmälern, welche Goldschmidt veröffentlicht, sieht denn auch der Unterzeichnete ein Hauptverdienst desselben und erkennt dabei gerne an, dass der Verfasser überall methodisch richtig zu Werk gegangen ist, indem er für jede Epoche von einem oder von mehreren fest datirten Werken seinen Ausgang nahm und das Verwandte in geschickter Weise anzureihen bestrebt war. Auch mit der Art der Beschreibung und Charakterisirung der Denkmäler wird man sich durchweg einverstanden erklären und die Gründlichkeit und Sorgfalt des Verfassers loben können.

Es mögen hier deshalb im Folgenden nur noch vereinzelte Bemerkungen folgen.

Als ein höchst interessantes Problem präsentiren sich uns die offenbar aus derselben Werkstatt und wahrscheinlich auch von derselben Hand herstammenden, eine eng zusammengedrängte Fülle von Figuren zeigenden Steinreliefs von Schwartau, Schwerin und Ratzeburg. Die Behandlung derselben innerhalb des Rahmens der Lübecker Kunst sucht der Verfasser theils damit zu rechtfertigen, dass Lübeck das geographische Centrum der genannten drei Orte sei, theils damit, dass am Schwartauer Altar die Wappen von vier Lü-

---

[1]) Die in allen Theilen Deutschlands zum Zweck der Inventarisirung der Landesdenkmäler eingesetzten Commissionen werden hoffentlich nach dieser Richtung hin vielen Nutzen stiften.

becker Familien vorkommen, theils und wesentlich zuletzt damit, dass alle drei Reliefs aus westphälischem, nämlich Baumberger Stein gearbeitet seien, demselben Stein, den man bei vielen anderen Lübecker Bildwerken angewandt finde.

Für wirklich schlagend wird der Verfasser keinen dieser drei Gründe ausgeben wollen.

Das an zweiter Stelle genannte Relief stiftete der Bischof Conrad Loste zu Schwerin 1495 in den Dom der Stadt. Es gehört aber, gleich den anderen beiden, wie auf den ersten Blick zu erkennen ist, der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Man weiss, dass das Schwartauer Relief vor 1435 ausgeführt worden ist.

Zunächst fragen wir: Ist es gewiss, dass alle drei Reliefs aus Baumbacher Stein gearbeitet sind? Man weiss, wie schwer es ist, über das Material eines Steines eine absolut sichere Auskunft zu geben. Dafür bedarf es eingehenderer Nachweise und Untersuchungen von Sachverständigen.

Die drei Reliefs sind eine singuläre Erscheinung, es ist fraglich, ob sie überhaupt der deutschen Kunst angehören.

Die Architekturen im Schweriner Relief weisen auf Italien, sowohl das mit einem wagerechten, antike Bauglieder und Ornamente zeigenden Gesims bekrönte und mit mehr italienisch als deutsch gebildeten Spitzthürmen besetzte Thor zur Linken, als auch der Rundbau oben rechts, welcher den italienischen Baptisterien der gothischen Zeit nachgebildet ist. Man vergleiche ferner was Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik (S. 106) über das feine und eigenthümliche Figurenwerk des Schweriner Reliefs bemerkt. Es erinnert ihn an die Compositionen des Gentile da Fabriano und seiner Schule.

Wer will hier eine Entscheidung geben?

Ein viertes, aber kleineres Relief gleichen Stils befindet sich nach Goldschmidt's Angabe in der Marienkirche zu Anclam.

Diese vier Reliefs werden beim weiteren Ausbau der Geschichte mittelalterlicher Plastik gewiss noch oft genannt werden.

In dem Abschnitt über die Lübecker Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bildet der Altar der St. Lucas-Brüderschaft vom Jahre 1484 den Hauptausgangspunkt. Eigentlich hätte der als lübische Arbeit bezeugte grosse Stockholmer Altar vom Jahre 1468 in den Vordergrund geschoben werden sollen, wenn auch die Malereien an demselben arg mitgenommen sind. Wir nehmen an, dass der Verfasser die Schwierigkeit, von demselben gute Photographien zu bekommen, nicht hat überwinden können. Der grosse Altar steht allerdings in dem historischen Museum zu Stockholm an einer Stelle, welche für die Aufnahme seiner Bildwerke mittels des Lichtdruckes nicht sehr günstig erscheint. Immerhin aber hätte sich vielleicht doch wenigstens von dem Schnitzwerk eine leidliche Aufnahme bewerkstelligen lassen. Schade, dass das nicht hat geschehen können, da die Geschichte der lübischen Kunst seiner nicht entrathen kann. Indessen mit der Anreihung des Diptychons in der Marienkirche vom Jahre 1494 und des dem letzteren sehr nahe stehenden Gadebuscher Triptychons im Museum zu Schwerin, sowie noch einiger anderer

Werke an den zuerst genannten Lucas-Altar wird man sich einverstanden erklären können. Der grössere Schweriner Galerie-Katalog rückt das Gadebuscher Triptychon zeitlich etwas näher an den Liesborner Meister hinan, allein es kann recht wohl 1494, oder gar noch ein paar Jahre später, vielleicht sogar noch nach 1500 gemalt sein, stilistisch steht wenigstens dieser Annahme nichts im Wege. Nicht uninteressant ist es auch, dass, worauf der Unterzeichnete den Verfasser zuerst aufmerksam gemacht hat, zweimal im landschaftlichen Hintergrunde der Gemälde des von einem Mitgliede der Familie von Bülow gestifteten Triptychons, ein Stadtbild erscheint, welches auffallend an Lübeck erinnert. Auf dem grossen Mittelbilde sieht man in der Ferne das Thurmpaar von St. Marien, auf dem kleineren Bilde rechts unten sieht man dasselbe und auch das Thurmpaar des Domes, dazwischen die anderen Einzelthürme der Stadt. Unverständlich ist uns aber, wie der Verfasser von genrehaften Kinderscenen in der Kreuzigungsscene des Diptychons der Marienkirche reden kann, er muss die im Mittelgrunde erscheinenden perspectivisch verkleinerten Gruppen der würfelnden Kriegsknechte und der Frauen am Kreuz dafür angesehen haben, wir wüssten wenigstens nicht, wie er sonst darauf kommen könnte.

Unter den Sculpturen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist die Messe des hl. Gregor im Mittelbilde des Heiligen-Leichnams-Altars vom Jahre 1496 weitaus die bedeutendste, übrigens begegnet uns auch unter den übrigen manches charaktervolle Werk norddeutscher Kunst, deren Hauptunterschied im Vergleich zu früher, wie Verfasser richtig hervorhebt, in der Erweiterung der üblichen kirchlichen Darstellungen liegt, während von einer dem entsprechenden grösseren Ausbildung der architektonischen Theile nicht recht die Rede sein kann [2]). Letztere tritt, in Folge von oberdeutschen und niederländischen Einflüssen erst in dem Anfange des 16. Jahrhunderts ein. Die um das Jahr 1520, kurz vorher und bald nachher, entstandenen Schnitzaltäre zeigen, wie das Streben nach grösserer Bewegung und Reichhaltigkeit der Gruppen und zugleich damit die Fülle im Maasswerk, sowie die Auflösung der architektonischen Theile des letzteren in ein phantastisch spielendes Rankenwerk unausgesetzt im Wachsen begriffen ist. Auch macht sich im Hintergrunde der Darstellungen ein im Stil gothischer Lichtöffnungen ausgeführtes Gitterwerk mit einem das Blinken von Glasfenstern nachahmenden versilberten Grunde bemerkbar, wie er am vollendetsten auf einer grossen Zahl bekannter niederländischer Werke derselben Zeit erscheint. Im Gegensatz zu dieser Vermehrung von äusserer Pracht zeigt aber ein Theil dieser Sculpturen eine gewisse Verrohung der bildlichen Darstellungen, wie der Altar der Maria Aegyptiaca von 1519, wenngleich der plumpe Reiterzug in der Predella des-

---

[2]) Wir würden in diesem Abschnitt eine ausführlichere Würdigung der vier ausgezeichneten Steinreliefs an der Rückwand des inneren Chorschlusses in St. Marien gewünscht haben. Dass sie niederländisch seien, steht nicht fest. Eine sehr gute Publication derselben von Dr. Hach findet sich im 6. Jahresbericht des Lübecker Kunstvereins 1885—86.

selben von ausserordentlich drastischer Wirkung ist. Andere Werke sind wieder sehr viel feiner und ansprechender, wie der laut Inschrift und Urkunde im Jahre 1512 zu Lübeck angefertigte Altar in der Marienkirche zu Prenzlau und die in ihrer Formensprache einen starken Einfluss der oberdeutschen Schule verrathenden Sculpturen des Benedict Dreyer, welcher von 1506 in Lüneburg als Geselle arbeitet, von 1522 bis 1555 aber als Meister in Lübeck urkundlich nachweisbar ist. Das schönste Vorbild versilberter Fensterarchitektur in den Hintergründen besassen die einheimischen Lübecker Bildschnitzer an dem seit 1522 aufgestellten prachtvollen Altar der Briefcapelle in St. Marien vom Jahre 1518, welcher eins der edelsten Werke niederländischer Kunst ist und nach Meinung des Unterzeichneten keinen andern als den grossen Brüsseler Meister Jan Borman zum Urheber hat. Dieser Meinung hat sich auch Bode angeschlossen; vgl. Gesch. d. deutsch. Plastik, S. 216. Letzterer tritt auch ebenso wie früher der Unterzeichnete für niederländischen Ursprung des Steinreliefs der Kreuzigung in der Brömsen-Capelle der Jacobi-Kirche zu Lübeck ein, während Goldschmidt es für möglich hält, dass dieses Werk unter niederländischer Einwirkung in Lübeck entstanden sei. Der Unterzeichnete könnte Vieles dagegen bemerken, er will aber nur darauf hinweisen, dass es einen ganz in Sandstein ausgeführten prachtvollen Altar von sehr verwandter Kunst auf dem Aremberg'schen Schlosse Heverlé bei Loewen gibt, welcher ebenso zweifellos niederländischen Ursprungs ist wie die Werke des Jan und Pasquier Borman zu Brüssel. Besonders erfreut ist der Verfasser, dass es, wie ihm die Bemerkung Goldschmidt's auf S. 76 beweist, jetzt herkömmlich geworden ist, die Wiggerink'sche Bronzeplatte in St. Marien mit dem als Peter Vischer-sche Arbeit sattsam bezeugten Kenotaph der Herzogin Helene im Dom zu Schwerin zusammenzustellen und damit den Beweis für erstere als ein Werk des Peter Vischer zu erbringen. Der Unterzeichnete ist seit dreizehn Jahren überall, wo er Gelegenheit hatte, lebhaft dafür eingetreten und hat auch Sorge dafür getragen, dass im Schweriner Museum zwei Gypsabgüsse beider Denkmäler aufgestellt würden, um Vergleich und Beweis zu erleichtern. Die neben einander aufgestellten Gypsabgüsse zeigen, dass beide Arbeiten von gleicher Hand und gleicher Güte sind und machen jeden Widerspruch dagegen unmöglich. Vgl. Bode, Gesch. der deutschen Plastik S. 154. Das Schweriner, durch Documente als eigenste Arbeit des Peter Vischer erwiesene Kenotaph [3]) hat vor dem Lübecker den Vorzug einer wundervollen dunkelgrünen Patina, welche den edlen Eindruck des Werkes ausserordentlich erhöht.

Die Entwicklung der Malerei im Anfange des 16. Jahrhunderts zeigt ähnliche Erscheinungen wie die der Plastik dieser Zeit. Neben schwächeren Werken wie den Malereien des Thomas-Altars und des Maria-Magdalenen-Altars von 1519 stehen Altäre wie der von Benedict Meyer geschnitzte Antonius-Altar vom Jahre 1522 mit den Malereien des Hans van Collen, dessen Familie schon eine Generation früher in Lübeck angesessen gewesen zu sein

[3]) Einen Gypsabguss des Schweriner Kenotaphs kann man von dem Bildhauer und Former Buchholz zu Schwerin zu sehr billigem Preise beziehen.

scheint. Aber während in den damit verbundenen gleichzeitigen Sculpturen der Einfluss oberdeutscher Kunst zu überwiegen scheint, macht sich in diesen und anderen damit verwandten Malereien, wie z. B. in der Anbetung der hl. drei Könige auf den Flügeln eines Triptychons aus der Jacobi-Kirche, der ungleich stärkere Einfluss niederländischer Kunst bemerkbar. Ist dies doch auch die Zeit, in welcher einzelne reichere Bürger ihre Vaterstadt Lübeck mit den köstlichen Werken flandrischer und brabantischer Künstler beschenken. Die Greverades hatten schon im letzten Decennium des vorhergehenden Jahrhunderts eines der herrlichsten Werke des Memling kommen lassen, das Jahr 1518 aber ist das Datum dreier hervorragender weiterer Werke aus dem Westen, des schon genannten prachtvollen Altars der Briefcapelle, eines kleineren Werkes im Dom mit der Darstellung des St. Rochus, sowie des grossen Triptychons, welches als das Hauptwerk des Waagen'schen Jan Mostaert zu bezeichnen ist. Ihnen reiht sich endlich das grosse Doppeltriptychon mit der Darstellung des Dürer'schen Dreieinigkeitsbildes an, welches der letzten Kunstperiode des Bernaert van Orley angehört und daher nicht, wie Verfasser meint, in das Jahr 1520, sondern viel eher zwischen 1530 und 1540 zu setzen ist. Der Unterzeichnete war erstaunt, in Anm. 1 auf S. 81 zu lesen, dass er in dem Jahresbericht des Vereins von Kunstfreunden in Lübeck von 1855—56 über die Malereien des Altars der Briefcapelle gehandelt und dieselben dort der Schule des Dierick Bouts (die Schreibart Stuerbout sollte in neueren Schriften über Kunst nicht mehr vorkommen!) zugeschrieben habe, während es ihm bewusst war, bisher nur mündlich und in Briefen an seine Freunde diese Ansicht vertreten zu haben. Nachträglich ist er nun allerdings dahinter gekommen, dass von einem Vortrag, den er vor einigen Jahren in Lübeck gehalten, ein Referat in den Bericht des Lübecker Vereins von 1885—86 (nicht 1855—56) aufgenommen ist, in welchem seine Ansicht kurz erwähnt und in dem auch (ohne sein Verschulden) die alte verkehrte Schreibart Stuerbout gelesen wird. Der Unterzeichnete ist allerdings der Ansicht, dass die Malereien des Altars der Briefcapelle der Schule von Loewen angehören und dass die Figurentypen desselben mit den von Dierick Bouts her Mode gewordenen langen Gestalten bei mehreren seiner Nachahmer, besonders den Meistern verschiedener Abendmahls- und Tischscenen, aufs Engste verwandt sind, kann sich aber hier nicht in eine ausführlichere Erörterung darüber einlassen. Dagegen hält er es für nöthig, den Standpunkt, welchen er bezüglich des dem Bernaert van Orley zugeschriebenen Doppel-Triptychons in der Marienkirche einnimmt und der in dem genannten Referat nicht genau genug wiedergegeben ist, mit einigen Worten zu präcisiren. So viel ist gewiss, dass dieses Werk durchaus nicht so schnell und leicht, wie Dr. Goldschmidt damit fertig wird, aus der Reihe der Orley-Werke gestrichen werden kann. Von den Gemälden des Orley sind eigentlich nur wenige durch Inschriften und Documente beglaubigt, es sind 1) der der Frühzeit angehörende Wiener Altar, dessen Flügel im Museum zu Brüssel sich befinden; 2) der Hiobs-Altar im Museum zu Brüssel (von 1521); 3) das Porträt des Dr. Zelle ebendaselbst von 1519, und 4) der Altar mit dem jüngsten Gericht im Elisabeth-Hospital zu Antwerpen. Alle anderen

Zuweisungen an Orley sind das Resultat vergleichender Studien und können daher immerhin in dem einen oder anderen Punkte angefochten werden. Zu den Werken, an welchen, obwohl sie nicht beglaubigt sind, heute Niemand zweifelt, gehören u. a. das wundervolle Halbfiguren-Triptychon mit der Beweinung Christi, die Flügel von 1528 mit der Darstellung der Joachim- und Anna-Legende im Museum zu Brüssel und der Altar mit dem jüngsten Gericht in der Jacobskirche zu Antwerpen. Das Vollendetste leistet Bernaert van Orley in der Beweinung, im Hiobs-Altar und im Porträt seines Freundes Zelle, also von 1519 bis 1521. Diesen Werken sehr nahe stehen die Malereien des 1522 aufgestellten Güstrower Altars, gleich jenen hell und kräftig in der Farbe, bestimmt und sicher in der Zeichnung, gesund in jeder Faser. Die Scenen des Güstrower sind zum Theil unverändert, oder doch nur wenig modificirt, wieder aufgenommen in die Flügel von 1528, man sieht denselben Maler sechs bis acht Jahre später seine gewohnten Einzelfiguren und Gruppen mit gleicher Hand wiederholen, ja die Geschicklichkeit der Hand ist gesteigert, Routine und Gewandtheit haben zugenommen, aber das Studium unmittelbar nach der Natur hat abgenommen, es ist Arbeit nach einem bequem gewordenen Recept, die Farbe strebt ins Dunkle. Ganz so erscheint er auch in den beiden grossen Triptychen, in denen die Darstellung des jüngsten Gerichts die Hauptsache ist. Man sieht, dass Orley kein unablässig steigender Künstler ist, kein Maler ersten Ranges, er ist ein Künstler, welcher gegen Ende seines Lebens sinkt. Und zu diesen Werken der letzten Periode, in welcher er sinkt, gehört auch der Lübecker Dreifaltigkeits-Altar, dahin gehören u. a. auch die Bilder des Brüssler Museums mit den Scenen aus dem Leben des hl. Rochus und der hl. Katharina (Kat. 102—104), welche von belgischen Kennern und Forschern der letzten Periode des B. van Orley mit Fug und Recht seit Jahr und Tag zugeschrieben werden. Alle diese Arbeiten sind Werkstattbilder des durch ein Uebermaass von Bestellungen matt und müde gewordenen Künstlers. Die Zahl Orley'scher Werkstattbilder ist vielleicht grösser als man denkt. Er scheint darin das Schicksal mit seinem deutschen Zeitgenossen Lucas Cranach und mit seinen beiden Landsleuten, dem ihm in der Nachbarstadt Antwerpen unmittelbar folgenden Frans Floris und dem späteren grossen Petrus Paulus Rubens getheilt zu haben. Wie der Namen des letzteren von den Maria-Medicis-Bildern im Louvre nicht getrennt werden kann, obwohl uns der Meister selbst kaum noch darin entgegenleuchtet, so kann auch B. van Orley von dem Dreifaltigkeits-Altar in Lübeck nicht entlastet werden, er wird alle Zeit damit behaftet bleiben. Die Benutzung Dürer'scher Entwürfe darf nicht auffallen, wenn man daran denkt, wie verbreitet Dürer's Stiche waren, wie er selbst bei seiner Anwesenheit in den Niederlanden für den Vertrieb seiner Blätter sorgte, und mit welcher Freundschaft er dem B. van Orley zugethan war, dessen Bild er malte. Wer sich aber ein solches Sinken in der Kunst nicht vorstellen kann, der studiere den Entwicklungsgang des viel gepriesenen jüngeren David Teniers und des Herman Saftleven im 17. Jahrhundert. Man sollte es nicht für möglich halten, dass Künstler, die in der Blüthe ihres Lebens das Vorzüglichste leisteten, ersterer besonders in der Anlehnung an

Adriaen Brouwer, später so tief zu sinken vermöchten, wie es hier wirklich der Fall ist. Man vergleiche nur die Bilder beider aus den siebenziger und achtziger Jahren des Jahrhunderts (Moltke-Galerie in Kopenhagen, Pommersfelden, Schwerin) mit ihren besten Werken aus den vierziger und fünfziger Jahren, wie wir sie in unseren grösseren Galerien zahlreich finden können.

Der Unterzeichnete schliesst hiermit die Besprechung der Goldschmidtschen Arbeit. Vermochte er auch nicht überall zuzustimmen, so haben ihn doch die Ausführungen in derselben nach vielen Richtungen hin sehr interessirt, und es unterliegt keinem Zweifel, dass sich der junge Verfasser mit der Publication und geschickten Zusammenstellung einer grossen Zahl theilweise erst wenig beachteten Lübecker Denkmäler ein Verdienst erworben hat, welches allenthalben mit Dank anerkannt werden wird. *Friedrich Schlie.*

Malerei.

Literary remains of Albrecht Dürer by **William Martin Conway.** With transcripts from the British Museum Manuscripts and notes upon them by Lina Eckenstein. 8⁰, 288 S. Cambridge, University Presse 1889.

Wir bringen den englischen Arbeiten über Dürer eine gute Meinung entgegen. Dürersammler und Dürerkenner sind in England mindestens ebenso häufig anzutreffen, wie in der Heimat des Meisters, der Dürercultus hat hier weite Kreise erfasst und manche gute Kunde von Dürer ist uns von England gekommen. Conway's Buch befestigt aufs Neue unsere gute Meinung. Es ist ein sorgfältig vorbereitetes, mit grosser Sachkenntniss geschriebenes Buch, welches uns zwar nichts wesentlich Neues bringt, doch in der englischen Litteratur neben Heaton's Uebersetzung des Thausing'schen Dürer seinen Platz behaupten wird. Auch Conway ist ein Schüler Thausing's, von diesem 1881 in das Dürerstudium eingeführt worden. Thausing's Spuren treten uns daher in seinem Buche oft entgegen. Die übertriebene Werthschätzung der Frau Agnes hat er zwar auf ein richtigeres Mass herabgedrückt, aber die unglückselige Wohlgemuthlegende, auf deren Nichtglauben allerdings Thausing gleichsam einen »dummen Jungen« setzte, wiederholt er ebenfalls. Die Pietät für Thausing mag ihn auch verhindert haben, den neueren Forschungen seit Thausing eine grössere Aufmerksamkeit zu schenken.

Conway baut sein Buch so auf, dass er an der Hand der Briefe und Tagebücher Dürer's die Lebensgeschichte erzählt. Die kritischen Betrachtungen der Werke werden an passenden Stellen eingeschoben, im Verhältniss zur Schilderung der äusseren Schicksale etwas in den Hintergrund gerückt. Im Wesentlichen erzählt Dürer selbst. Dadurch hat unleugbar die Darstellung einen wohlthuenden persönlichen Zug, einen intimen Charakter empfangen. Gerade dieser glückliche Griff, den Helden selbst so oft als möglich in die Scene treten zu lassen, dürfte in England dem Verfasser zahlreiche Freunde gewinnen. Für uns Deutsche sind die zahlreichen Auszüge aus den in Britischen Museen bewahrten Manuscripten Dürer's die werthvollste Beigabe. Zwar hat bereits Zahn im ersten Bande der Jahrbücher für Kunstwissenschaft (1868) diese

Schätze etwas gelüftet und in die zerstreuten Fragmente Ordnung zu bringen versucht. Diese Vorarbeit schliesst aber die Verdienstlichkeit einer neuen Prüfung und Umschreibung, welche Frl. Lina Eckenstein erfolgreich unternommen hat, nicht aus. Wir empfangen Dürer's Aufzeichnungen anders geordnet und in reicherer Auswahl. Auch die flüchtigen Illustrationen, durch welche Dürer seine Worte zu versinnlichen liebt, werden beigegeben.

Auf das Einzelne einzugehen, Zahn's und Eckenstein's Redaction der zerstreuten Notizen zu vergleichen, müssen wir uns auf eine andere Gelegenheit ersparen. Die Thatsache steht schon jetzt fest, dass jeder Dürerforscher aus Conway-Eckenstein's Mittheilungen grossen Nutzen schöpfen wird. An den Dank für die willkommene Gabe knüpfen wir einen Wunsch. Wäre es nicht möglich, die in Dresden, Nürnberg, London bewahrten Dürer'schen Manuscripte facsimilirt herauszugeben, ähnlich wie es mit Leonardo's schriftlichem Nachlasse gegenwärtig geschieht? Die Kosten einer phototypischen Wiedergabe wären gewiss nicht unerschwinglich, uns allen, die wir uns mit Dürer ernstlich beschäftigen, würde dadurch der grösste Dienst geleistet werden. Ueber die Bedeutung der Dürer'schen Schriften ist alle Welt einig; ebenso ist es klar, dass erst, wenn der ganze litterarische Stoff vorliegt, der einzelne Forscher selbstständig denselben prüfen kann und nicht nöthig hat, erst durch die Brille einer excerpirenden und nach subjectivem Belieben ordnenden und auswählenden Redaction zu lesen, Dürer's Schriften die reichsten Früchte tragen werden. Ja wenn Dürer kein deutscher Künstler wäre! *A. S.*

Notizen.

[Berichtigung.] In meinen »Neuen Nachrichten über Werke von Carstens« (XIII. S. 76) ist gesagt, dass »bei der Empfangnahme der 88 Blätter mit Fratzen und Zerrbildern aus den Händen der Schenkgeberin sich 54 davon in einem Umschlage . . ., die übrigen in einem andern Umschlage befunden haben«. Herr S. Larpent macht mich darauf aufmerksam, »dass nach seinen Mittheilungen die Zerrbilder von 1875 in einem Paquet überliefert wurden, und dass dieses Paquet enthielt 88 Blätter und 2 Umschläge mit respective Aufschrift: 54 Stück und 31 Stücken«. Es ist also ein Irrthum von mir, dass die Blätter gesondert in 2 Umschlägen mit den angegebenen Aufschriften sich befunden haben, was für die Beurtheilung des später Geschehenen nicht ohne Belang ist. Auf Wunsch des Herrn S. Larpent und mit freundlicher Erlaubniss des Herrn Herausgebers theile ich dies zur Berichtigung hier mit. *H. Riegel.*

[Den Meister des berühmten Degens Cesare Borgia's], eines Prachtstückes der Waffenschmiedekunst des Cinquecento, das sich heut im

Besitz des Fürsten Gaetani zu Rom befindet, während dessen Scheide in das South-Kensington-Museum gelangt ist, stellt Ch. Yriarte in einer in der Gazette archéologique (t. XIII, p. 65 und 131 ff.) veröffentlichten Studie fest. Es ist jener Ercole di Pesaro, dessen Existenz als eines am Hof Papst Julius' II. beschäftigten Goldschmiedes uns E. Müntz durch einen Rechnungsvermerk vom Jahr 1506 zuerst enthüllt hat. Auf ihn weist unzweifelhaft die am untern Ende der Klinge eingravirte Bezeichnung Opus Herc., während die auf der einen Fläche der Spindel des Griffs enthaltene Inschrift: Ces. Borg. Car. Valent. die Entstehung des Werkes zwischen den Jahren 1493 und 1498 feststellt: in dem ersteren Jahre erhielt der Sohn Alexander's VI. die Cardinalswürde, auf die er im letzteren wieder verzichtete. Den Stil und manche Formeneigenthümlichkeiten der auf die Thaten Borgia's anspielenden und mit seinen Devisen und Imprese versehenen allegorisch-mythologischen Darstellungen, welche in goldeingelegtem Niello beide Flächen der Klinge zieren, konnte Yriarte bei einer Anzahl von stocchi und cinquedee (sogen. Ochsenzungen, kurze Degen mit breiter Klinge) constatiren, die sich in Pariser Privatsammlungen, dem Musée de Cluny und de l'Arsenal daselbst, sowie in den Museen von Bologna, Turin, London, Wien, Berlin und Petersburg — es sind im Ganzen über dreissig Stücke — vorfinden. Ja eine im Musée d'Artillerie zu Paris vorhandene Scheide in getriebener Lederarbeit, die gleichfalls die Bezeichnung Opus Herculis trägt, und deren figürliche Darstellungen auch wieder ganz den Charakter jener auf der Klinge des Borgiadegens tragen, enthüllt den Meister, als echten »Aurifex« der Renaissance, in seiner Vielseitigkeit und veranlasst unsern Autor, ihm auch die — obwohl unbezeichnete, aber in Stil und Arbeit analoge — Scheide des Borgiadegens im South-Kensington-Museum zuzutheilen. Als von seiner Hand herrührend nimmt Yriarte auch eine Anzahl von Zeichnungen in Anspruch, die sich in einem Skizzenbuche aus dem Cinquecento im Kupferstichcabinet zu Berlin finden, dessen übrige Blätter dem mailändischen Bildhauer Agostino Busti zugeschrieben werden. Ihre Bestimmung als Vorlagen für die Decoration von Prachtdegen ist zwar unzweifelhaft, die stilistische und formale Uebereinstimmung mit den als Arbeiten Ercole's erkannten Darstellungen jedoch nicht überzeugend genug, als dass wir sie, nach den mitgetheilten Proben, seiner Hand zutheilen könnten. Ueberdies erscheint es befremdend, dass wir auf keinem der ihm zugehörigen zahlreichen Stücke der getreuen Reproduction einer der in Frage stehenden Skizzen begegnen. Sollten gerade jene Arbeiten seiner Hand, für die er die letzteren bestimmt hatte, sämmtlich verloren gegangen sein? — Zum Schluss theilt Yriarte vier dem Archivio Gonzaga zu Mantua entnommene Briefe, darunter einen von »Hercules Aurifex Ill^{mi} D^{i} Ducis Ferrarie« selbst am 4. October 1504 an die Markgräfin Isabella gerichteten, mit, welche sich auf die Lieferung von Schmuckarbeiten durch den ersteren an die letztere beziehen. Da Alfonso I. bekanntlich 1501 die Schwester Cesare's Lucrezia geheiratet hatte, da ferner eine der als Arbeiten Ercole's da Pesaro erkannten Klingen in der Armeria zu Turin das Wappen Alfonso's trägt, ist Yriarte geneigt, die beiden Ercole's mit einander zu identificieren. Wenn wir indess bedenken, dass gerade dieser Name in Ferrara

nach dem Vorgange der Herzoge ein gebräuchlicher war und dass die besondere Vorliebe des Herrscherhauses für Prunk und Schmuck aller Art eine überaus reiche Entfaltung der Kleinkünste daselbst begünstigte, so werden wir doch eher geneigt sein, diese Vermuthung, bis sich dafür gewichtige Gründe finden, auf sich beruhen zu lassen, und in dem Goldschmied Ercole von Ferrara vielmehr jenen Meister Ercole zu erkennen, der schon seit dem Jahr 1495 am herzoglichen Hofe vorkommt und bis 1518 fast ununterbrochen mit Aufträgen für Isabella Gonzaga beschäftigt ist. Dass sich gerade auch für das Jahr 1506, wo ja, wie Müntz nachgewiesen, jener zweite Ercole von Pesaro in Rom für Julius II. arbeitet — die Anwesenheit seines ferraresischen Namensvetters am Hof Alfonso's I. urkundlich nachweisen lässt, macht die Hypothese Yriarte's noch unwahrscheinlicher. Nach N. Cittadella (Notizie relative a Ferrara etc.) wäre der ferraresische Ercole identisch mit dem Goldschmied Ercole Panizzato. (Vgl. A. Bertolotti, Le arti minori alla corte di Mantova, im Arch. stor. lomb. Vol. XV, pp. 288 und 492.) *C. v. F.*

Bibliographische Notizen.

Dr. T. H. von Hefner-Alteneck: Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften des 17. und 18. Jahrhunderts nach gleichzeitigen Originalen. Frankfurt a. M., Heinrich Keller, 1889.

Der Verleger veranstaltet eine Separat-Ausgabe des letzten Bandes der zweiten Auflage der Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften etc., um so den Besitzern der ersten Auflage der Trachten des christlichen Mittelalters und der Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance eine Ergänzung zu ermöglichen. Von dem auf zehn Lieferungen geplanten Unternehmen liegen fünf bereits vor, welche dreissig colorirte Tafeln bringen. Am besten sind in der Farbe auch hier wiedergegeben: Stoffe, Goldschmiede- und Stahlarbeit, Geräthe; um nur wenige Stichproben zu geben, z. B. auf Tafel 12 die beiden Schmuckkästchen in Filigranarbeit von Silber, vom Beginne des 17. Jahrhunderts, die Degengehänge auf Tafel 2 vom Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Miniaturen wird man hier (z. B. Tafel 1) wie auch früher nicht als künstlerische Facsimiles auffassen dürfen und sie als solche kunstgeschichtlich verwerthen wollen; aber das zu geben liegt auch nicht in der Absicht des Herausgebers, der eben Trachten und Geräthschaften in trefflicher Wiedergabe bieten will. Als solches kunstgewerbliches Vorlagenwerk wird auch die neue Veröffentlichung mit Freude begrüsst werden und gute Wirkung haben. Die sorgsame Auswahl aus dem reichen Denkmälerschatz, die knappe, aber zutreffende Erläuterung der einzelnen Stücke ist schon durch den Namen des Herausgebers verbürgt. Wir kommen nach Abschluss des Bandes auf denselben zurück.

Geschichte der Renaissance in Italien von Jakob Burckhardt. Dritte Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet von Professor Dr. H. Holtzinger. Stuttgart, Ebner & Seubert (Paul Neff) 1890. 1. Lieferung. (Vollständig in 10 Lieferungen à M. 1. 20).

In den letzten Jahren mehren sich rasch die Auflagen der Bücher Jakob Burkhardt's; die Kunstwissenschaft stellt sich damit selbst ein ehrenvolles Zeugniss aus. Die Barbarei des Specialismus kann nicht allzu drohend im Anzuge sein, wenn Burckhardt's freie grosse Art geistiger Orientirung über ganze Epochen immer mehr Verständniss und Bewunderung findet. Die Neubearbeitung geschieht unter Mitwirkung des Verfassers; soweit der Vergleich des vorliegenden ersten Heftes mit den entsprechenden Seiten in der ersten Auflage ein Urtheil zulässt, beschränkt sie sich auf Erweiterung der litterarischen Zeugnisse, auf Richtigstellung einzelner Daten, soweit solche durch neue Publicationen der letzten Jahre an die Hand gegeben werden. Der Geist und die Form des ursprünglichen Werkes bleiben aber — gewiss zu Aller Freude — unberührt. Entbehren würden wir gerne Anmerkungen wie die auf S. 22 und 24 — selbst die auf S. 32 und 36 —; unsere kleinen Streitigkeiten über dies oder jenes Datum, diesen oder jenen Namen gehören nicht in ein Buch, das ganz aus dem Vollen heraus und von grossen freien Gesichtspunkten aus die materiellen und idealen Grundlagen eines Stils und seiner ganzen Entwicklung darlegt. Nach Abschluss der Ausgabe kommen wir auf dieselbe zurück.

R. v. Schneider: Di un Medaglista Anonimo Mantovano. (Separat-Abdruck der Rivista Italiana di Numismatica, anno III, fasc. 1, 1890.) Milano 1890.

Der Verfasser geht von dem kleinen Blatt der Handzeichnungssammlung der Madonna in Venedig aus, welches die Studien eines Christuskindes, dann die Brustbilder Maximilian's und der Bianca Maria Sforza zeigt. Ursprünglich Lionardo genannt, ist es zuerst von Lermolieff dem Ambrogio de Predis zugewiesen worden. Nun unternimmt der Verfasser den Nachweis, dass es als Studie für jene Medaillen oder Münzen entstand, die unter der Leitung eines noch nicht aus der Anonymität hervorgezogenen Medailleurs aus Mantua, der 1506 zu kurzem Aufenthalt nach Hall, wo die kaiserliche Münzstätte sich befand, gerufen wurde, ausgeführt worden sind. Das Bild Maximilian's ist nicht nach der Natur, sondern wohl nach einem Bildniss desselben von de Predis gezeichnet, wogegen der Zeichnung der Bianca Maria die Kenntniss des Modells selbst zu Grunde liegt, welcher der Medailleur die Proben zu zeigen hatte. Die Studie des Christkindes hat auf der Medaille und Münze gründliche Aenderung des Motivs erfahren; um so weniger verändert erscheinen die des Kaisers und der Kaiserin dort wieder. Die Kleinheit des Bildes lässt den Gedanken, dass es sich um Studien für die Tafelbildnisse handle, nicht recht aufkommen. So dürfte die sorgsame Beweisführung des Verfassers kaum eine ernste Anfechtung erfahren. Den Namen des Medailleurs wird wohl die mantuanische Localforschung noch zu Tage fördern.

A. v. Jaksch: Die Scorel'sche Altartafel zu Obervellach und ihre Stifter. (Separat-Abdruck aus »Neue Carinthia«, II. Heft, 1890.)

In dieser sehr sorgfältig geführten Untersuchung kommt der Verfasser zu folgenden Ergebnissen: Die Wappen auf der Altartafel sind die der Augsburger Patrizierfamilie Lang von Wellenburg und der Familie Frangipani. Christoph Graf Frangipani war mit Apollonia Lang von Wellenburg, Wittwe nach dem Grafen Julian Lodron, seit 1512 verheirathet. Mit dem Taufnamen Apollonia und Christoph stimmen die Schutzheiligen, welche den Donatoren auf dem Bilde beigegeben sind. In Christoph und Apollonia Frangipani sind demnach die Stifter des Altarwerkes zu erkennen. Das Datum der Entstehung 1520 beweist, dass Scorel es in Venedig, nach seiner Rückkehr aus dem heiligen Lande gemalt habe. Von 1514—1519 ist Christoph Frangipani Staatsgefangener der Republik Venedig, im letztgenannten Jahre wird er als französischer Staatsgefangener nach Mailand überführt; im gleichen Jahre entflieht er von dort. Dagegen stirbt seine Gattin, die ihm ins Gefängniss nach Venedig und dann Mailand gefolgt war, in letzterer Stadt am 4. Februar 1520. Nach dem Verfasser wäre es das Wahrscheinlichste, dass das Bild eine testamentarische Stiftung der Apollonia sei, die der Gatte ausführte. Frangipani kann 1520 wieder in Venedig gewesen sein, da er unterm 8. November 1519 von Arco aus die Signoria um freies Geleit ins Venetianische mit Erfolg angesucht hatte. Die Beziehungen der Apollonia zu Obervellach fehlen nicht, da Julian Lodron und Apollonia von Maximilian Schloss und Landgericht Falkenstein bei Obervellach, das Amt Kirchheim und die Mauth zu Obervellach seiner Zeit in Pfand erhalten hatten. Am Schlusse spricht der Verfasser allerdings auch die Möglichkeit aus, dass der Altar erst 1692 durch Meischl für die Obervellacher Kirche auf antiquarischem Wege erworben sein könnte, so dass die Stiftung ursprünglich einer anderen Kirche zu Gute gekommen wäre. Dieser letztere Zweifel erhält eine kräftige Begründung dadurch, dass der Verfasser einen anderen aus Obervellach stammenden Altar, gleichfalls mit einer Darstellung der hl. Sippe (Holzschnitzerei), welcher das Datum 1512 trägt, nachweist. Befand sich dieser wirklich als Hauptaltar dort, so wäre allerdings kaum zu vermuthen, dass die Stiftung von 1520 einer Kirche zu Gute gekommen wäre, die erst vor acht Jahren ein Altarwerk erhalten hatte.

Bemerkt sei nur, dass die Chronologie van Mander's nicht so ausnehmend feststeht; es ist nicht unwahrscheinlich, dass Scorel erst 1520 die Pilgerfahrt von Venedig aus antrat; sehr ins Gewicht fällt für diese Datirung das von H. Toman in den Studien über Jan van Scorel (S. 21) beigebrachte Zeugniss aus Christian Adrichomius Urbis Hierosolymae Descriptio. Diese Datirung würde überhaupt manche Schwierigkeit beseitigen. Darnach könnte gar wohl Apollonia, die bis Januar 1519 in Venedig weilte, den Altar bestellt haben; die Vollendung und Ablieferung fand dann 1520 statt.

Adolf Michaelis: Geschichte des Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere. (Separat-Abdruck aus dem Jahrbuch des k. deutschen archäologischen Instituts, Bd. V, 1890, 1. Heft.)

Nur mit wenigen Worten soll an dieser Stelle auf eine Arbeit hin-

gewiesen werden, die jeder Kunstforscher, der sich mit der Renaissancekunst Italiens beschäftigt, freudig willkommen heissen wird. Die Geschichte der Antiken-Sammlungen vermöchte unter den Lebenden keiner gründlicher und umfassender zu schreiben, als Michaelis; so darf man die vorliegende Arbeit als den Anfang einer Geschichte der Antiken-Museen wohl betrachten. Für die Kunstgeschichte der Renaissance ist es das wichtigste Capitel. Es behandelt die Geschichte gerade jener Antiken, welche für die Kunst des 16. Jahrhunderts von hervorragender Bedeutung geworden sind. Von der Zuverlässigkeit der Forschung des Verfassers zu sprechen, wäre nicht am Platze; seine Gründlichkeit und Sauberkeit der Arbeit ist ebenso bekannt, wie seine umfassende Kenntniss aller einschlägigen Litteratur — nicht bloss der archäologischen, auch der kunstgeschichtlichen. So kann man nur mit Dank und Freude die schöne Gabe entgegen nehmen.

Im VIII. Bande der von der École française de Rome herausgegebenen »Mélanges d'Archéologie et d'Histoire« gibt Eugène Müntz unter dem Titel: Les sources de l'Archéologie chrétienne dans les bibliothèques de Rome, de Florence et de Milan Inhaltsangaben sammt erläuternden Notizen über einige bisher noch wenig ausgenutzte Handschriften, welche sich mit der Beschreibung oder Abbildung der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunstdenkmäler der ewigen Stadt befassen und die — seit viele der letzteren untergegangen sind — unsere einzigen Quellen für ihre Kenntniss bilden. Er beginnt mit einer achtbändigen Sammlung von Handzeichnungen in der Ambrosiana, die bisher der Aufmerksamkeit der Forscher entgangen zu sein scheint. Dieselbe enthält zum grössten Theil wohl nur Copien nach der bekannten Sammlung von Ciacconio in der Vaticana (Mss. lat. Nr. 5407, 5408 und 5409), ist jedoch bei der strengen Treue derselben und der weniger leichten Zugänglichkeit der Originale nicht ohne Bedeutung für die einschlägigen Studien. Müntz gibt davon, zugleich unter Hinweis auf die correspondirenden Blätter bei Ciacconio, einen ausführlichen Index. — An zweiter Stelle zählt er die in den römischen Bibliotheken vorfindlichen, mit Einer Ausnahme von dem Verfasser selbst herrührenden handschriftlichen Commentare und sonstigen Materialien zu Tiberio Alfarano's bekanntem, von ihm 1589 veröffentlichten Plane der alten S. Petersbasilica auf. — Sodann folgt eine Bibliographie der in den Büchereien von Rom, Florenz, Venedig und London verstreuten Handschriften (Originale und Copien) Giulio Mancini's, des Leibarztes Urban's VIII., vor Allem seines »Viaggio per Roma per vedere le pitture«, einer Arbeit, die trotz ihrer Flüchtigkeit und Unrichtigkeiten aller Art doch von dem relativ richtigen Blick ihres Verfassers Zeugniss ablegt. — Nun kommt die Inhaltsangabe der in der Barberina bewahrten Bände mit Abbildungen der mittelalterlichen Kunstschätze Roms, zumeist der Mosaiken und Wandgemälde, deren Mehrzahl heute untergegangen oder durch Restauration unkenntlich geworden ist. Die Sammlung verdankt ihre Entstehung hauptsächlich den Bemühungen des Cardinals Fr. Barberini, der sie im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts anlegte, und enthält eine Fülle von bisher kaum noch be-

nutzten Materials zur Reconstruction der Geschichte der mittelalterlichen Kunst, vor Allem der Malerei in Rom. Nur ausnahmsweise sind darin auch einige wenige ausserrömische Monumente — solche von Benevent, Assisi, Arezzo, Mailand — aufgenommen. Interessant ist die von Müntz seiner Studie in einer Reproduction beigegebene Copie eines Wandbildes, das sich laut ihrer Beischrift noch im 17. Jahrhundert an einem Hause in Via del Pellegrino befand. Es stellte König Matthias Corvinus zu Pferde, geharnischt und das Kriegsschwert schwingend, zwischen zwei Engeln mit Inschrifttafeln vor, aus welch letzteren sich ergibt, dass die Freske noch zu seinen Lebzeiten ausgeführt worden sei. Als wahrscheinlich einziges bisher bekanntes monumentale Abbild des berühmten Herrschers verdient es besondere Beachtung. Den Schluss der Müntz'schen Mittheilungen bildet die Wiedergabe des von dem Verfasser Jacopo Grimaldi selbst demjenigen seiner Werke beigefügten Inhaltsverzeichnisses, in welchem er seine hauptsächlichsten Arbeiten über die Kunstdenkmäler Roms zusammengefasst hat: es sind dies die »Instrumenta autentica translationum sanctorum corporum« in der Barberina, deren inhaltlicher Reichthum sich aber in der erwähnten Richtung weit über dasjenige hinaus erstreckt, was ihr Titel vermuthen lässt, — wie sich der Leser schon aus dem ungemein ausführlich gearbeiteten Index überzeugen kann. Die Forschung, der sich hier eine der reichhaltigsten Quellen der römischen Kunstgeschichte erschliesst, wird sich dem unermüdlichen Verfasser für diese letzte seiner diesmaligen Gaben vor allen übrigen gewiss zum grösstem Dank verpflichtet fühlen. *C. v. F.*

Von Führern durch Sammlungen sei hier zunächst auf den »Führer durch die königl. Sammlungen zu Dresden« (Dresden, 1889) hingewiesen; der Vorstand jeder einzelnen Abtheilung (auch die naturwissenschaftlichen Sammlungen sind mit inbegriffen) macht in knapper, aber doch eingehender Weise auf die hervorragendsten Gegenstände der ihm unterstellten Sammlung aufmerksam. Am Beginn des Führers gibt W. v. Seidlitz die Geschichte der Sammlungen und die Beschreibung der Gebäude. Von Specialkatalogen der Sammlungen in Dresden erschien neu die Beschreibung des K. Historischen Museums und der K. Gewehrgalerie auf Grund archivalischer Forschungen, bearbeitet von Dr. Albert Erbstein.

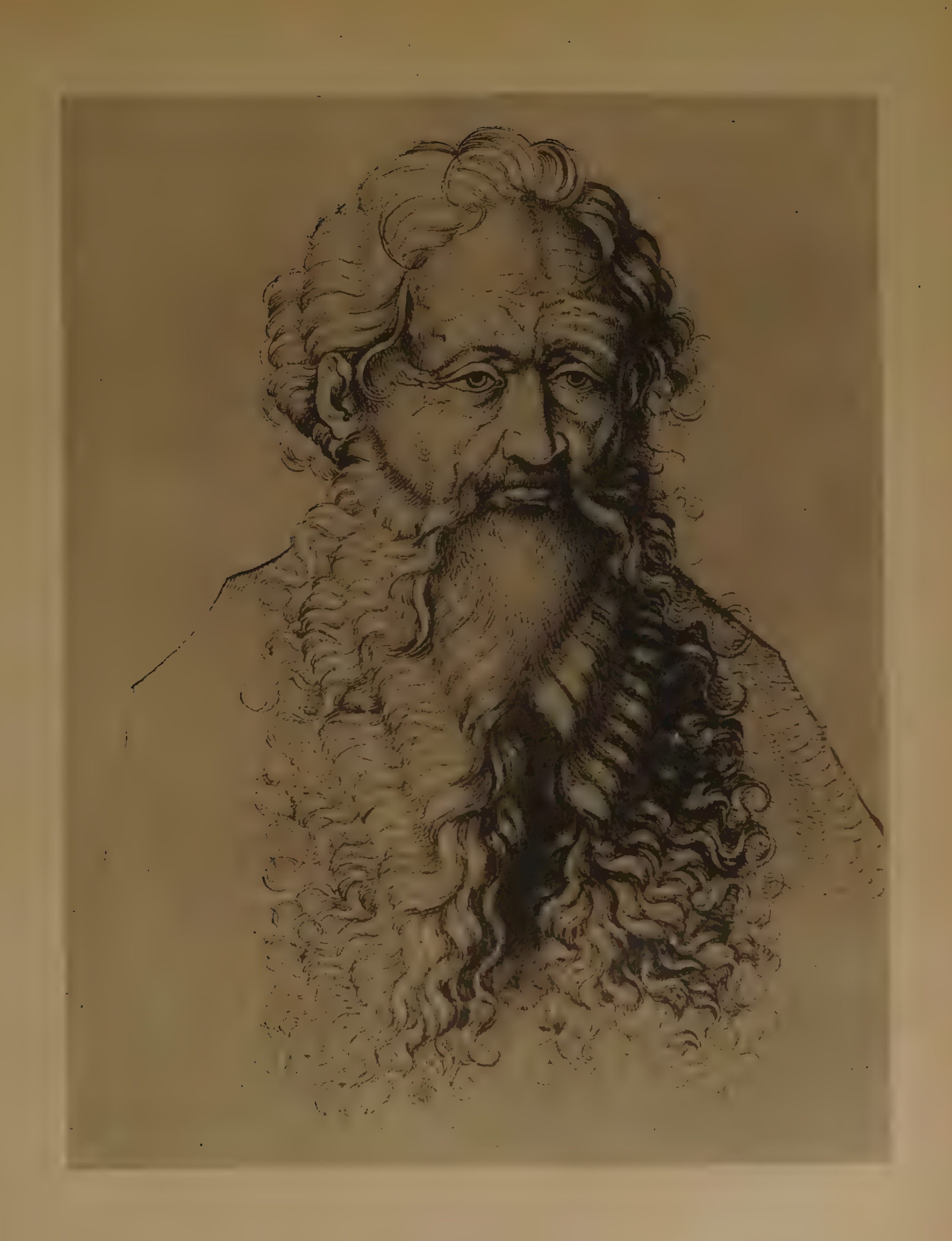
Als neunter Band der von K. v. Reinhardstöttner und K. Trautmann herausgegebenen Bayerischen Bibliothek erschien: Das Germanische Museum, von Fr. Leitschuh. Der Verfasser, Conservator am genannten Museum, gibt zunächst die ausführliche Geschichte desselben, dann orientirt er über die hervorragendsten Stücke der einzelnen Abtheilungen. Hier ist der scharfe Blick für das geschichtlich oder künstlerisch Bedeutende rühmend hervorzuheben, konnte doch auch nur auf diese Weise ein so reicher Stoff in so knapper Form behandelt werden. Die typographische Ausstattung des Buches macht der Firma Wallau in Mainz alle Ehre; die Zinkätzungen sind gut. Der Preis — M. 1. 40. — bei solcher Ausstattung, sehr billig.

Von Gsell-Fels: Unter-Italien und Sizilien (Leipzig, Bibliograph. Institut, 1889) erschien die dritte Auflage. Die knappere Gestaltung des Textes — ohne der Sicherheit wissenschaftlicher Führung Abbruch zu thun — ist sehr willkommen. Ein Aufenthalt des Verfassers in Süd-Italien von 1887 auf 1888 hat reiche Gelegenheit gegeben, dem praktischen Theil des Buches gründliche Neuprüfung angedeihen zu lassen.

Zu Beginn des Jahres wurde das erste Heft einer Publication von Heliogravuren ausgegeben, welche auf eine lange Reihe von Nachbildungen interessanter Gemälde der kaiserlichen Galerie zu Wien (einstweilen noch »Belvederegalerie«) angelegt ist. Das erwähnte Heft ist reichhaltig genug, indem es Folgendes bietet: Tizian: »Zigeunermadonna«, Teniers d. J.: »Apportez«, Velasquez: »Der lachende Bursche«, Rubens: »Die vier Welttheile«, H. Holbein d. J.: »Männliches Brustbild von 1541«. Die Heliogravuren sind nur wenig überarbeitet, kommen also an Treue der Wiedergabe einer unmittelbaren photographischen Aufnahme sehr nahe. — Wir hatten schon Gelegenheit, von den vorzüglichen Photographien zu sprechen, welche J. Löwy nach sehr vielen Bildern der genannten Galerie vor zwei Jahren angefertigt hat (Vergl. Rep. XII). Seither ist noch eine zweite Serie von Photographien erschienen, auf welche wir an dieser Stelle aufmerksam machen möchten. Löwy hat ein Verzeichniss seiner Aufnahmen aus dem Belvedere drucken lassen. *F.*

Verzeichniss von Besprechungen.

Le Bas. Voyage archéologique. (Hirschfeld: Gött. gel. Anz., 19.)
Lehrs, M. Wenzel von Olmütz. (H. H.: Chronique des arts, 2. — Thode, H.: Kunstchronik, 13.)
Leitschuh, F. Führer durch die k. Bibliothek zu Bamberg. (Fr.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 12.)
Lindenschmit, L. Handbuch der deutschen Alterthumskunde. (R., A.: Litter. Centralblatt, 47.)
Loti, P. Japoneries d'automne. (F., J.: Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., V, 1.)
Lumini, A. La Madonna nell' arte italiana da Dante Alighieri a Torquato Tasso. (Maruti, O.: Archivio storico dell' arte, II, 10.)
Malamani, V. Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte da documenti originali. (Maruti, O.: Archivio storico dell' arte, II, 10.)
Maspero-Steindorff. Aegyptische Kunstgeschichte. (Fs.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., V, 1.)
Mittheilungen, Posener archäologische. (Undset, J.: Deutsche Litter.-Ztg., 41.)
Müntz, E. Guide de l'École nationale des Beaux-Arts. (Arte e storia, 29.)
— — Les Archives des Arts. (Meillier, A.: Courrier de l'Art, 46.)
Musée archéologique de Bordeaux. (Reinach, S.: Revue critique, 2.)
Nyári, A. Der Porträtmaler Joh. Kupetzky. (f.: Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., IV, 12. — Oettingen, W.: Deut. Litter.-Ztg., 4.)
Overbeck, J. Griechische Kunstmythologie. (S., T.: Litter. Centralbl., 46.)
Pazoarek, G. Carl Screta. (Hg.: Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 10.)
Pomtow, H. Beiträge zur Topographie von Delphi. (Wernicke, K.: Deutsche Litteratur-Ztg., 43. — S., T.: Litterar. Centralbl., 47.)
Puchstein, O. Das ionische Capitell. (S., T.: Litter. Centralbl., 47.)
Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. (Kunstchronik, 14.)
Richter. Topographie von Rom. (Zippel: (Wochenschrift f. class. Philol., VI, 41.)
Riehl, B. Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst. (β.: Litterar. Centralbl., 39.).
Ris-Paquot. Guide pratique du Restaurateur-Amateur de tableaux etc. (Moynier, G.: Courrier de l'Art, 51.)
Ritter, F. Illustr. Katalog der Ornamentstichsammlung des k. k. Oesterr. Museums. (Litterar. Centralblatt, 50.)
Sadoux, E. Versailles et les Trianons. (Palustre, L.: Chron. des arts, 31.)
Santoni, M. Nocelleto, il trittico di Santa Maria, e l'ospizio dei poveri. (P., J.: Arch. storico dell' arte, II, 10.)
Schmarsow, A. S. Martin von Lucca. (Müntz, E.: Chronique des arts. 40. — Winkler, A.: Kunstchronik, 15.)
Schönherr, D. Alexander Colin u. seine Werke. 1562—1612. (Stiassny, R.: Kunstchronik, 5.)
Schreiber, T. Die hellenistischen Reliefbilder. (M. A.: Litter.Centralbl., 41. — Ms.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., V, 2. — Michaelis, A.: Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 3.)
Spetzler, O. Die Bauformenlehre. (G., A.: Litterar. Centralblatt, 39.)
Springer, A. Der Bilderschmuck in den Sacramentarien. (Fr.: Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., V, 2.)
Thouasne, L. Notes sur le séjour du peintre vénitien à Constantinople. (Fabriczy, C.: Arte e storia, 3.)
Upcott, L. E. An introduction to Greek sculpture. (Herrmann, P.: Deutsche Litter.-Ztg., 3.)
Upmark, G. Handzeichnungen alter Meister im Nationalmuseum zu Stockholm. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 3.)
Valentin, V. Ueber Kunst, Künstler und Kunstwerke. (v. Donop: Deutsche Litter.-Ztg., 40.)
Vignoli, T. Del vero nell' arte. (Melani, A.: Arte e storia, 29.)
Wieseler, F. Archäologische Beiträge. Abth. II. (S., T.: Litter. Centralbl., 45.)
Wölfflin, H. Renaissance und Barock. (J., H.: Litterar. Centralblatt, 51.)



MARTIN SCHONGAUER . ST. ANTONIUS

Museum in Basel



Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts.

Von **Eduard Dobbert.**

(2. Fortsetzung.)

Erstes Capitel.

Andeutungen des Abendmahles in der altchristlichen Kunst.

Oben habe ich ein Relief (Fig. 7) besprochen, auf welchem, wenn meine Erklärung desselben als wunderbare Speisung mit wenigen Fischen und Broden richtig ist, das gespeiste Volk durch mehrere im Halbkreise angeordnete Tischgenossen, also in einer den Mahlesdarstellungen der Sacramentskrypten entsprechenden Art angedeutet ist. Es mögen hier einige fernere Beispiele dieser Darstellungsweise folgen:

1. Das Museo Chiaramonti des Vatican besitzt ein Sarkophagrelief, wohl aus dem 4. Jahrhundert[1]), auf welchem links die Taufe eines Knaben durch einen bärtigen Mann, ohne Zweifel als Hinweis auf die Taufe Christi, rechts aber folgende Scene dargestellt ist: Auf einem links eine leichte Rundung beschreibenden Polster ruhen vier Jünglinge, deren einer ein Trinkgefäss zum Munde führt, während ein anderer sich die Rechte auf das Haupt gelegt hat[2]). Vor dem Polster steht eine Schüssel mit einem Fische inmitten von sieben Brodkörben. Von links her bringt ein Jüngling in der Linken ein Brod, in der Rechten einen auf einer Platte liegenden Fisch herbei. Die Brodkörbe beweisen, dass wir es mit der wunderbaren Speisung mittelst weniger Brode und Fische zu thun haben, die Nachbarschaft der Taufscene macht es höchst wahrscheinlich, dass hier wieder die Speisung des Volkes auf das Abendmahl zu beziehen ist.

---

[1]) Vgl. die Beschreibung dieses Reliefs durch Marucchi in de Rossi's Bull. di arch. cr. 1882, p. 90, 91; de Rossi's Bemerkung ebenda p. 122, n. 2; Abbildung ebenda Tav. IX (wo die Brodkörbe, wie in den »Aggiunte e correzioni« vor S. 137 mitgetheilt wird, irrthümlicherweise wie Vasen wiedergegeben sind).

[2]) Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Reliefplatte, die rechts einen Bruch zeigt, ursprünglich länger war und noch einen oder mehrere Tischgenossen aufwies, worauf auch die an dieser rechten Seite fehlende Rundung des Polsters hinzuweisen scheint.

2. Nach der Beschreibung von Schultze (Archäol. Stud. S. 266, 267) dürfte das von ihm unter Nr. 10, b aufgeführte Sarkophagfragment des Kircher'schen Museums in Rom unser Speisungswunder (nicht aber, wie Schultze meint, die Speisung am galiläischen Meere) darbieten; denn vor dem Tische, an welchem vier Männer liegen, stehen sechs gefüllte Brodkörbe; hinter den gelagerten Tischgenossen stehen vier bärtige Männer, deren letzter (rechts) — nach Schultze ist es Christus — in der Linken eine Rolle hält und die Rechte auf das Haupt des vierten der zu Tische Gelagerten legt.

3. Im Museo Chiaramonti befindet sich ein Relief (Nr. 214), das ich mir im Jahre 1872 an Ort und Stelle, sowie auch das oben unter 1. besprochene desselben Museums Nr. 213 (bei Marucchi Nr. 23), als muthmaasslich altchristlich notirte. Hier sehen wir wieder vier zum Mahle gelagerte Männer, diesesmal im Schatten eines an zwei Bäumen aufgehängten Tuches. Zwischen zwei mit der Kreuzkerbe versehenen Broden liegt ein Fisch. Ein fünfter Mann bringt Speisen herbei, der sechste schürt ein Feuer unter einem Kessel, in welchen der siebente eine Flüssigkeit giesst. Es ist ja möglich, dass dieses



Fig. 10.

Relief römisch-heidnischen Ursprungs ist, der über dem Feuer stehende Kessel könnte mit der antiken Sitte zusammenhängen, warmes Wasser zum Weine zu giessen [3]), doch muss bemerkt werden, dass nach de Rossi's Angabe Fisch und Brod zusammen in antiken Sculpturen vor der Kaiserzeit nicht angetroffen worden sind und diese Zusammenstellung auch später in heidnischen Reliefs sich nur selten findet [4]). Für den christlichen Ursprung des vaticanischen Reliefs spricht auch die Verwandtschaft desselben mit der einen der Mahlesdarstellungen der Lipsanoteca zu Brescia (siehe weiter unten), in welcher wir das Giessen in den Kessel wieder antreffen.

4. Den Kessel über dem Feuer zeigt auch ein altchristliches Relief des Palazzo Corsetti, Fig. 10 [5]), auf welchem abermals vier junge Männer zu einem Mahle gelagert sind. Vor dem Polster, auf welches sie sich stützen, liegen fünf mit einer Kreuzkerbe versehene Brode (panes decussati). Ein Mann bringt von links her noch ein Brod herbei, während ein anderer neben dem Kessel an einem mit Broden angefüllten Korbe sich zu schaffen macht. Dieses Relief liesse sich mit grösserer Sicherheit auf die Vermehrung der Brode und Fische beziehen, wenn eine genaue Betrachtung des Originales ergäbe,

---

[3]) Juvenal (Sat. 5) nennt den mit der Mischung des Weines betrauten Diener: Calidae gelidaeque minister. Vgl. Garrucci II, S. 61.

[4]) Vergl. de Rossi, Bull. 1865, p. 45.

[5]) Abbildung auch bei Garrucci, Tav. CCCLXXXIV, Fig. 4.

dass das Gefäss, welches der an der rechten Ecke gelagerte, mit der Rechten auf das eine der fünf Brode weisende Mann in der Linken hat, einen oder mehrere Fische trägt.

Fische und Brode kommen auch in den nachstehend aufgeführten Reliefs vor, die somit vielleicht Illustrationen der wunderbaren Speisung mit wenigen Fischen und Broden sind:

5. Ein altchristliches Relief in Avignon [6]) zeigt (in stark beschädigtem Zustande) vier im Halbkreise gelagerte Männer, vor denen mit der Kreuzkerbe versehene Brode und auf einem dreifüssigen Tischchen ein Fisch liegen. Le Blant ist geneigt, dieses Relief zu den Mahlesdarstellungen zu rechnen, welche das himmlische Festmahl (vgl. Lucas XXII, 30) vergegenwärtigen sollen, und führt Gebete an, in denen für die Verstorbenen ein Platz an der himmlischen Tafel erbeten wird, Formeln der Sterbeliturgien, welche derartige Mahlesdarstellungen veranlasst haben möchten [7]).

Weiter unten werden mehrere Mahlesdarstellungen aufgeführt werden, die auch ich, nach dem Vorgange de Rossi's, als Hinweise auf das himmlische Festmahl ansehe. Wenn ich aber das Bildwerk in Avignon, sowie das unter 3. aufgeführte Relief Nr. 214 des Museo Chiaramonti und noch mehrere sogleich zu erwähnende verwandte Sculpturen im Zusammenhange mit der Brod- und Fischvermehrung bespreche, so geschieht es, weil in denselben die Verbindung von Brod und Fisch besonders betont zu sein scheint und weil sie eine grosse Aehnlichkeit mit jenen Mahlesdarstellungen haben, welche durch das Vorkommen der Brodkörbe deutlich als Illustrationen der wunderbaren Speisung gekennzeichnet sind.

6. Auf einem Relief im Museum des Lateran sind sieben Tischgenossen an der halbrunden Tafel um einen grossen Fisch versammelt, neben welchem ein Brod zu sehen ist [8]).

7. Ferner ist hier zu nennen: ein aus Porto stammendes beschädigtes Sarkophagrelief im Palazzo Poli zu Rom: Vor drei zum Mahle gelagerten Männern liegen ein Fisch und ein mit der Kreuzkerbe versehenes Brod. Die Gestalt links scheint mit der Rechten auf den Fisch zu weisen und hält in der Linken einen Becher, die mittlere Gestalt führt einen Becher oder einen Bissen zum Munde, diejenige rechts hat sich die Rechte aufs Haupt gelegt. Das Relief in seinem gegenwärtigen Zustande bietet nur den rechten Theil des mit einem Polster versehenen Sigma [9]).

8. Auf das Speisungswunder scheint sich auch das stark beschädigte Relief eines Sarkophagfragmentes im Museo Kircheriano in Rom, von welchem

---

[6]) Abbildung bei Le Blant, Les Sarc. chr. de la Gaule, pl. IX, Fig. 1, Text S. 27.

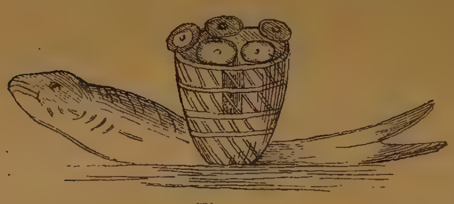
[7]) Le Blant a. a. O. und Étude sur les sarc. d'Arles, XXXVI, daselbst die Stellen aus Renaudot, Lit. orient., t. II, p. 196: »Vocati ad Convivium«; p. 164: »Dignos effice convivio tuo beato«; p. 520: »Fac eos invitatos esse ad convivium tuum.«

[8]) Abbildung bei Garrucci, Tav. 401, Fig. 16; derselbe, Monum. del Museo Later., Tav. L, Fig. 5. Vergl. J. Ficker, Die altchr. Bildwerke im christl. Museum des Laterans, Leipzig 1890, Nr. 117, 4.

[9]) Abbild. bei Garrucci, Tav. 401, Fig. 15. Vgl. de Rossi, Bullett. 1866, p. 41.

Schultze (Arch. Stud. 265, 266 unter Nr. 10 a) eine Beschreibung giebt, zu beziehen. Wenn Schultze's Muthmaassung das Richtige trifft, hätten wir hier wieder die ausführlichere Darstellung dieses Gegenstandes vor uns: Christus, das Wunder an den von den Aposteln dargereichten Broden und Fischen vollziehend, und daneben das speisende Volk, durch vier Gestalten vertreten.

Eine sehr merkwürdige Verbindung von Fisch und Brod zeigen die beiden berühmten kleinen Wandbilder im Cubiculum der h. Lucina, wahrscheinlich aus dem Anfange des zweiten Jahrhunderts. Nach der herrschenden Annahme trägt hier ein schwimmender Fisch einen geflochtenen Korb mit Brod und Wein auf dem Rücken. Nach der Abbildung bei Rohault de Fleury, La Messe, IV, pl. CCLXVI, welche unserer Fig. 11 zu Grunde gelegt ist, scheint aber der Fisch sich nicht unter, sondern hinter dem Korbe zu befinden. Wenn der rothe Fleck im Innern des Korbes, »der wie ein Glas mit rothem Wein aussieht« [10]), wirklich ein solches zur Darstellung bringt, so haben wir einen so directen Hinweis auf die beiden Elemente der Eucharistie vor uns, wie sonst nirgend in der altchristlichen Kunst [11]). Gerade diese, unseren sonstigen Erfahrungen nicht entsprechende Deutlichkeit der Anspielung mahnt aber zur grössten Vorsicht bei der Erklärung der betreffenden, keineswegs zweifellosen Partie der beiden Bilder, heisst es doch bei de Rossi im Spicil. Sol. III. 565 nur: »quid quod heic, praeter panes in utraque pictura interior canistri pars rubrum quemdam colorem exhibet, quasi vitreus calix mero plenus eidem inesset? [12])« Rohault de Fleury, welcher neuerdings die seiner Abbildung zu Grunde liegende Zeichnung mit dem Original verglichen und verbessert hat, sagt auch nur (p. 24): »au milieu ils (sc. les pains) laissent voir quelque chose de rouge, qui ressemble à un verre de vin«. Bei Hasenclever (S. 233) heisst es: »Man sieht in der Mitte des Korbes einen kleinen rothen Fleck, der an sich gar nichts beweist,« und Achelis (94 f.) meint, »die Vorstellung eines solchen Korbes, der an einer Stelle eine Lücke im Flechtwerk lässt, damit ein in ihm eingeschlossenes Gefäss sichtbar werde,


Fig. 11.

---

[10]) Kraus, Roma sott., 2. Aufl., S. 253.

[11]) Vergl. de Rossi, Spicil. Sol III, 565; Roma sott. I, 349 ff. und Abbildung auf Taf. VIII. — Becker, Die Darstellung Christi unter dem Bilde des Fisches, S. 102 ff. — Kraus a. a. O. mit Abbildung auf Taf. VIII. — Peters, »Eucharistie«, in Kraus' Real-Encyklop. I, S. 437. — Heuser, »Fisch«, ebenda S. 523. — Schultze, Katak., S. 117. — Roller I, 98 und Abbildung auf Taf. XVII.

[12]) In der Roma sott. I, 349 sagt allerdings de Rossi ganz bestimmt: La cesta del pane, dentro la quale si scorge anche un bicchiere contenente vino, è portata dal pesce vivo. In meiner Abhandlung über die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst hatte ich mich dieser Auffassung des Bildes durchaus angeschlossen.

habe grosse Schwierigkeit.« Dass in früher Zeit die Christen bisweilen den Abendmahlswein in gläsernen Gefässen hielten, ist ja wohl anzunehmen; auch ist die zur Erklärung des Katakombenbildes zuerst von de Rossi und dann immer wieder citirte Stelle bei Hieronymus (Ep. 125 ad Rustic. c. 20, ed. Migne I, 1085): »Nihil illo ditius, qui corpus Domini in canistro vimineo et sanguinem portat in vitro,« sehr lehrreich, macht aber die in der That schwer denkbare Zusammenstellung der Abendmahlsbrode mit einem doch wohl offen gedachten Weinglase innerhalb eines Brodkorbes immer noch nicht wahrscheinlich.



Fig. 12.

Bedeutet der rothe Fleck nicht ein Glas mit Wein, so haben wir es wohl wieder mit einer Illustration des Speisungswunders zu thun. Wenn hier der Fisch lebend und im Wasser schwimmend dargestellt ist, so mag dem Urheber der Bilder die sogleich zu besprechende Deutung des Fisches auf Christus selbst vorgeschwebt haben, welch letzterer, wie wir oben sahen, in einer freilich beträchtlich späteren Zeit von Paulinus von Nola aus Anlass des Speisungswunders als »der Fisch des lebenden Wassers« bezeichnet wird. Drei über die Wellen hinschwimmende lebende Fische, hinter denen die sieben Brodkörbe stehen, bietet auch die Darstellung der Brod- und Fischvermehrung an der Holzthür von S. Sabina aus dem 5. Jahrhundert [13]). Fig. 12.

---

4. Der eucharistische Ursprung des Fisch-Symbols Christi.

Bekanntlich weist die altchristliche Kunst zahlreiche Darstellungen des Fisches ohne Brod auf, und zwar findet man den Fisch (oder auch die Inschrift ΙΧΘΥϹ) entweder allein oder in Verbindung mit andern Bildern: dem Anker, der Taube, dem Palmzweige, dem guten Hirten u. s. w. besonders häufig auf Grabsteinen [14]). Aber auch als Amulette wurden vielfach kleine Fische aus Elfenbein, Perlmutter, Krystall, Bronze getragen [15]). Allerdings haben auch Heiden solche Fisch-Amulette verwendet, doch liegt wohl der Gedanke nahe, dass, sobald erst die christlich symbolische Bedeutung des Fisches zur Herrschaft gekommen war, dieselbe auch diesen kleinen Kunstdenkmälern beigelegt wurde, und dass sodann um dieser Bedeutung willen die Sitte, solche Fischchen auf der Brust zu tragen, stark um sich griff.

---

[13]) Zu dieser Zeitbestimmung vergleiche meinen Aufsatz: »Zur Entstehungsgeschichte des Crucifixes«, in dem Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen I. (1880), S. 43 f.

[14]) Vergl. die Zusammenstellung der Fischdenkmale der römischen Katakomben in dem neuesten von diesem Gegenstande handelnden, bereits mehrfach genannten Buche von Achelis.

[15]) Vergl. de Rossi, Bullett. 1863, p. 38; 1875, p. 138 ff. — Schultze, Arch. Studien, S. 282.

Ueber den Fisch als frühchristliches Symbol giebt es eine reiche Litteratur. Für die gegenwärtige Abhandlung kommt nur die Frage in Betracht, in wie weit dem Fischbilde in altchristlicher Zeit eine eucharistische Bedeutung innewohnte.

Während der in antiker Weise stilisirte (von den Alten zu den Fischen gerechnete) Delphin in der frühchristlichen Kunst meist decorativ verwendet wurde, so z. B. wenn Delphine an den Gewölben der Katakomben symmetrisch wechselnd angebracht sind, ist das eigentliche Fischbild in den meisten Fällen wohl sinnbildlich verstanden worden. Bisweilen mochte es eine Anspielung auf den Namen der Verstorbenen, deren Grabstein es schmückte, z. B. Pelagia oder Maritima, enthalten, wie ja auch eine Darstellung des Delphins neben den Namen Delphinus oder Delphinius vorkommt. Ausnahmsweise mochte der Fisch auch auf das Gewerbe des Verstorbenen hinweisen [16]). Vorherrschend aber war wohl die Beziehung des Fischbildes auf Christus.

Dass die Bezeichnung Christi als Fisch, ΙΧΘΥC, bereits gegen Ende des 2. Jahrhunderts eine verbreitete war, geht aus der Art und Weise hervor, wie Tertullian in der bekannten Stelle seiner Schrift: de baptismo, c. 1: »Sed nos pisciculi secundum ΙΧΘΥΝ nostrum Jesum Christum in aqua nascimur, nec aliter quam in aqua permanendo salvi sumus« von diesem Sinnbilde Gebrauch macht. Mit Recht sagt Achelis (S. 14), es sei offenbar, dass Tertullian hier an etwas Feststehendes, allgemeiner Bekanntes erinnere; mit Recht hatte Hasenclever (S. 231) betont, dass die feierliche griechische Bezeichnung auf einen in der Gemeinde schon vorhandenen Gebrauch hinzudeuten scheine. Dieser Gebrauch aber hing wahrscheinlich damit zusammen, dass die akrostichische Auflösung des Wortes ΙΧΘΥC in: Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ, welche dem Tertullian hier vorgeschwebt haben muss, — denn sonst hätte er wohl das lateinische »Piscis« gebraucht [17]), — damals bereits in weiten Kreisen bekannt war. Dass das Fisch-Symbol Christi in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts vollkommen eingebürgert war, lehrt die Stelle bei Origenes, in Matth. [18]), wo Christus als der »bildlich ἰχθύς Genannte«, ὁ τροπικῶς λεγόμενος ἰχθύς bezeichnet wird.

Nun ist doch wohl nicht anzunehmen, dass erst in Folge der Entdeckung, dass die Anfangsbuchstaben jener Bezeichnung Christi als des Gottessohnes und des Erlösers das Wort ἰχθύς, Fisch, ergaben, solche biblische Stellen aufgesucht wurden, welche eine Beziehung des Fisches auf Christus ermöglichten; vielmehr ist der entgegengesetzte Weg der wahrscheinliche. Aus der dem Sinnbilde so günstigen Denkweise der frühchristlichen Zeit heraus wird jene Beziehung in Anknüpfung an Bibelstellen entstanden und sodann durch jenes darauf gebaute Buchstabenspiel zu weiter Verbreitung gekommen sein, so dass nunmehr ἰχθύς eine Art Hieroglyphe für Christus wurde, welche bald als Wort, bald als Bild, bald allein, bald in Verbindung mit anderen beliebten

---

[16]) Vergl. Hasenclever 229. — Schultze, Katak. 129. — Achelis 58 u. 70.

[17]) Vergl. Achelis, 15.

[18]) Achelis, 19.

Sinnbildern, wie der Taube oder dem Anker, auf christliche Grabsteine gesetzt ward, ohne dass man jedesmal an die Entstehungsweise oder den tieferen Sinn dieses Zeichens dachte, wie ja auch heute die Verfertiger von Grabsteinen ein Kreuz darauf meisseln, ohne der Entstehungsart dieses Allen geläufigen christlichen Zeichens nachzusinnen.

Welcher Gedankengang mag nun aber zu dem Fischsinnbilde Christi geführt haben?

Recht ansprechend ist es ja, wenn Achelis, von den oben angeführten Worten Tertullian's ausgehend, Gewicht darauf legt, dass die Anschauung, wonach Christus im Wasser geboren sei, in der alten Kirche häufiger begegne, »dass man die Gottheit Christi auf seine Jordantaufe gründete wegen der göttlichen Stimme, welche bei dieser Gelegenheit Christus als Gottes Sohn anerkannte,« und dass die Auffassung, wonach Christi Gottessohnschaft in der Jordantaufe ihren Grund hat, kaum einen treffenderen sinnbildlichen Ausdruck finden konnte, »als dadurch, dass die Anfangsbuchstaben von Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱός, zusammen mit dem von Σωτήρ, den Namen des Fisches, dieses Wasserthieres κατ' ἐξοχήν, bildeten.« Der Gedankenzusammenhang zwischen dem im Taufwasser stehenden Gottessohne und dem Fische ist aber doch zu locker, um die Annahme zu rechtfertigen, dass der evangelische Bericht über die Taufe den ersten Anstoss zu der Bezeichnung Christi als Fisch gegeben habe, besonders da es andere Stellen in den Evangelien giebt, welche in viel ungezwungenerer Weise zu diesem Sinnbilde Christi führen konnten, eben jene schon an sich mit dem Abendmahle in Verbindung stehenden Erzählungen von den wunderbaren Speisungen mit wenigen Fischen und Broden.

So spreche ich denn, auf Grund meiner obigen Auseinandersetzungen über diesen Gegenstand, meine Meinung dahin aus, dass schon frühe die Fische des Speisungswunders zur Bezeichnung des im Abendmahle dargereichten Leibes Jesu herangezogen wurden [19]). Daraus mochte sich bald die Gewöhnung entwickelt haben, Christus überhaupt mit dem Fische zu identificiren, eine Gewöhnung, die sodann zur Entdeckung, beziehungsweise der Gestaltung des Akrostichon führte, sowie dazu, dass nun auch, wie es durch Tertullian und nach ihm durch andere Kirchenväter geschah, die Taufe Jesu im Jordan mit der »Fischnatur Christi« in Zusammenhang gebracht wurde.

Für die Entstehung des Fischsymbols Christi aus eucharistischen Gedankenzusammenhängen heraus [20]) fällt auch ins Gewicht, dass thatsächlich

---

[19]) In ähnlicher Weise denkt sich auch Heinrici (Zur Deutung der Bildwerke altchristlicher Grabstätten, in: Theol. Studien und Kritiken 1882, S. 733) die Entstehung des Fischsymbols, wenn er sagt, die Vorliebe für dieses Bild erkläre sich wohl am einfachsten aus der Rückübersetzung der johanneischen Rede vom Geniessen des Lebensbrodes oder des Fleisches und Blutes Christi (Joh. VI, 51, 53) in die Substanzen des Wundermahles, Brod und Fisch, das den Anlass zu jener »harten Rede« gab.

[20]) Dechent (Christl. Kunstblatt 1878, S. 106) ist der Meinung, dass das Fischsymbol aus Joh. XXI. (dem Piscis assus) stamme, verwirft aber keineswegs die eucharistische Verwerthung der Brod- und Fisch-Vermehrung durch die alt-

schon sehr frühe der im Abendmahle genossene Leib Christi als Fisch bezeichnet wurde, nämlich in den beiden berühmten Grabschriften: derjenigen des Abercius, Bischofs von Hieropolis in Phrygien, höchst wahrscheinlich aus dem Ende des 2., spätestens aber aus den ersten 16 Jahren des 3. Jahrhunderts, und derjenigen zu Autun, welche vielleicht der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts angehört und von de Rossi und anderen Forschern als ein Ausfluss der griechisch-gallischen Schule des Irenäus († 202) betrachtet wird [21].

Die hierher gehörenden Worte der ersten Inschrift lauten:

. . . . . . Πίστις πάντη δὲ προῆγε
Καὶ παρέθηκε τροφὴν πάντη ἰχθὺν ἀπὸ πηγῆς,
Πανμεγέθη, καθαρὸν, ὃν ἐδράξατο παρθένος ἁγνή.
Καὶ τοῦτον ἐπέδωκε φίλοις, ἔσθειν διὰ παντός,
Οἶνον χρηστὸν ἔχουσα, κέρασμα διδοῦσα μετ' ἄρτου.

»Der Glaube aber leitete (mich) überall und legte überall als Nahrung vor den Fisch aus der Quelle, den gar grossen, reinen, welchen die heilige Jungfrau ergriff. Diesen gab er den Freunden stets zu essen, guten Wein habend (nehmend), die Mischung gebend sammt dem Brode.«

Der Sinn dieser Worte ist offenbar dieser, dass die Christen beim Genusse des Mischweins und des Brodes, also des Abendmahles, durch den Glauben den Leib Christi, den Fisch, zu sich nehmen.

In der zweiten Grabschrift heisst es an den hier in Betracht kommenden Stellen:

. . . .
Σωτῆρος ἁγίων μελιηδέα λάμβανε β(ρῶσιν),
Ἔσθιε πινάων, ἰχθὺν ἔχων παλάμαις.

»Empfange die honigsüsse Speise des Heilands der Heiligen, iss mit Verlangen: in deinen Händen hältst du den Ichthys.«

---

christliche Kunst. Auch Martigny (Dict. des ant. chr. 1877 p. 290) ist der Ueberzeugung, dass die eucharistische Bedeutung des ἰχθύς von dem Mahle am See von Tiberias herrühre. Es sei hier auch jener Hypothese von H. M(erz), (Christl. Kunstblatt 1880, S. 97 f.) erwähnt, wonach die Entstehung der Fisch-Hieroglyphe Christi mit der Beschaffenheit des Wortes ὄψον, Speise, zusammenhängen möchte: »Das griechische Wort ὄψον, von welchem das in Joh. XXI, 9 gebrauchte Wort ὀψάριον, Fischlein, kommt, bedeutete ursprünglich jede am Feuer zubereitete Speise; . . . . später geradezu Fischspeise . . . . Verband sich also dem Griechen mit dem Begriff Speise, Nahrung, Fleisch der Begriff Fisch, so war es für den allegoristischen Sinn eines Alexandriners keine Schwierigkeit, den Gedanken: »Christus giebt sein Fleisch, d. h. sich selbst zu geniessen,« zu übersetzen in: »Christus giebt sich als Fisch zu geniessen.« . . . . Fisch wurde denn Christus bildlich genannt, weil er sein Fleisch, sich selbst zur Nahrung des inneren Lebens, zur Speise der Ewigkeit darreicht denen, die ihn im Glauben sich aneignen.«

[21]) Vergl. de Rossi, Roma sott. II, 337 f. — Desbassayns de Richemont, Nouv. études s. les catac. 388, 389. — Schultze, Katak. 117 f. — Peters in Kraus' Real-Encyklopädie I, 437, 438. — Pohl, Das Ichthys-Monument von Autun. — De Rossi, Bull. 1882, p. 77 f. — Achelis, 16, 26. — De Rossi, Inscript. chr. urbis Romae, vol. II, pars 1 (1888), Prooemium XII sq. — Wilpert, Principienfragen der chr. Archäologie (1889) S. 50 f.

Diese Worte, sowie auch die vorangehenden, sich auf die Taufe beziehenden Verse sind als eine allgemeine Ermahnung an die Christen, »das göttliche Geschlecht des himmlischen Ichthys«, zu verstehen.

Der folgende Vers:

Ἰχθύι χό(ρταζ') ἄρα, λιλαίω, δέσποτα σῶτερ.

»Mit dem Ichthys sättige nun, das ersehne ich, mein Herr und Heiland!« gehört bereits zu der Anrede, welche der Stifter des Grabsteins, Pektorius, zum Schluss an Christus und sodann an Vater, Mutter und Brüder richtet.

In demselben eucharistischen Sinn, wie in den beiden Grabschriften erscheint der Fisch auch bei Augustinus in dem 21. Capitel des 13. Buches der Confessiones: »... quamvis piscem manducet levatum de profundo in ea mensa quam parasti in conspectu credentium; ideo enim de profundo levatus est ut alat aridam«, sowie in dem 23. Capitel desselben Buches, wo von der (Abendmahls-) Feier die Rede ist, »bei welcher jener Fisch vorgesetzt wird, den, aus der Tiefe hervorgezogen, die gottesfürchtige Erde verspeist«: »qua ille piscis exhibetur, quem levatum de profundo terra pia comedit« [22]).

Auch ist in diesem Zusammenhange darauf hinzuweisen, dass, wie im 2. und 3. Capitel dieser Abhandlung gezeigt werden wird, in byzantinischen Abendmahlsbildern sehr oft und auch in mittelalterlichen abendländischen Darstellungen dieses Gegenstandes nicht selten der Fisch als Hauptspeise auf der Tafel erscheint.

---

5. Mahlesdarstellungen, zwar nicht eucharistisch gedeutet, jedoch wahrscheinlich von dem eucharistischen Sinne des Fisches und Brodes beeinflusst.

Die altchristliche Kunst weist eine Anzahl solcher Mahlesdarstellungen auf, die zwar wahrscheinlich nicht, wie die wunderbaren Speisungen mit wenigen Fischen und Broden, auf die Eucharistie bezogen wurden, auf welche aber doch die eucharistische Bedeutung des Fisches oder auch eucharistische Bilder der oben bezeichneten Art einen Einfluss geübt haben mögen.

Wohl das älteste hierher gehörende Werk ist das stark beschädigte Wandgemälde im Coemeterium der Domitilla, etwa aus dem Anfange des 2. Jahrhunderts [23]). Fig. 13. Zwei Personen, vielleicht die ersten in dieser Katakombe Bestatteten [24]), sitzen auf einem Ruhebette an einem dreifüssigen Tische, auf welchem ein Fisch und drei Brode zu sehen sind. Ein Diener bringt etwas (vielleicht den Wein) herbei. Hier haben Brod und Fisch wohl nur eine nebensächliche Bedeutung. Es dürfte ein Mahl in der Weise jener Speisescenen gemeint sein, wie man sie in antik heidnischen Gräbern findet. So bringt Roller (I, pl. L bis, Text 66) ein Wandgemälde aus einem im Jahr 1875 bei der Porta Maggiore entdeckten Columbarium bei, welches mit der Darstellung im Coeme-

---

[22]) Migne, Patrol. lat. XXXII, p. 857. 860. — Achelis, 30, 31.

[23]) Abbildung bei de Rossi, Bullett. 1865, p. 42. — Garrucci, Tav. XIX. — Roller I, pl. XII, Fig. 5. — Kraus' Real-Encykl. I, 519. Daraus unsere Fig. 13.

[24]) De Rossi, Bullett. 1865, p. 46.

terium der Domitilla grosse Aehnlichkeit hat. Der Fisch kommt auch in heidnischen Mahlesbildern vor; so ist der Fisch auf dem Tische des Aeneas und der Dido in der Vergil-Handschrift des Vatican, Nr. 3225, die einzige Speise [25]). Sehr wahrscheinlich aber dürfte es sein, dass die schon früh geläufig gewordene eucharistische Bedeutung von Fisch und Brod die christlichen Künstler auch da, wo sie nicht auf die Eucharistie anspielen wollten, sondern, wie in dem vorliegenden Falle, ein Mahl ganz anderer Art darzustellen hatten,



Fig. 13.

bewog, gerade diese Speise anzubringen. In diesem Zusammenhange sei wieder an die bereits oben aus de Rossi's Bullettino beigebrachte Bemerkung erinnert, wonach der Fisch in Verbindung mit Brod in heidnischen Sculpturwerken vor der Kaiserzeit nicht angetroffen worden ist, auf heidnische Reliefs aus dem 3. Jahrhundert, welche die Zusammenstellung zeigen, könnten aber bereits christliche Darstellungen Einfluss geübt haben.

Es sind hier ferner zu besprechen: die wiederum mit antik heidnischen Bildern nahe verwandten Mahlesdarstellungen im Coemeterium des Petrus und Marcellinus, wohl aus dem Ende des 3. oder dem Anfange des 4. Jahrhunderts. Zu diesen Darstellungen mögen die Liebesmahle, die Agapen, mit denen Anfangs die Feier des Abendmahles verbunden war, den ersten Anstoss gegeben haben; doch sind es nicht etwa sittenbildliche Schilderungen solcher Liebesmahle. Auf dem einen der Bilder [26]) sind fünf Gestalten im Halbkreise angeordnet, von denen die beiden an den Ecken weiblich sind. Auf sie beziehen sich die Inschriften: Irene da calda. Agape misce mi. Es handelt sich hier um die alte römische Sitte, den Wein mit warmem Wasser zu mischen. Vor

[25]) Vergl. Garrucci, Vetri, 53.

[26]) Abbildung bei Garrucci II, Tav. LVI, Fig. 1. — Roller, II, pl. LIII, Fig. 1. — De Rossi, Bullettino 1882, Tav. III.

der Frau links steht eine Amphora am Boden; ob eine solche auch der anderen Frau beigegeben war, lässt sich nicht sagen, da die betreffende Stelle des Bildes verdorben ist; wahrscheinlich aber ist es. In der Mitte steht ein dreifüssiger Tisch, auf welchem ein Fisch liegt. Neben dem Tische steht ein Knabe (doch wohl ein Diener) mit einem Becher. Diesem Bilde sehr ähnlich ist ein anderes, nur dass hier zwei Kinder zu den Seiten des in der Mitte gelagerten Mannes angeordnet sind und der Knabe mit dem Becher fehlt. Die Inschriften lauten hier: Agape misce nobis. Irene porge calda [27]). Zu diesen beiden schon früher bekannten Wandbildern sind zwei analoge Darstellungen hinzugekommen, die später in demselben Coemeterium entdeckt wurden [28]). Die Unterschiede sind von so geringem Belange, dass wir hier auf dieselben nicht einzugehen brauchen. Immer wieder sehen wir den Fisch mitten auf dem dreifüssigen Tische; das einemal lauten die betreffenden Inschriften: Agape da calda. Irene misce, das anderemal: Agape porge calda. Irene misce.

Die übereinstimmenden Namen auf allen diesen Gemälden bezeichnen doch wohl nicht Theilnehmerinnen an einem gewöhnlichen Mahle. Wir haben es vielmehr wahrscheinlich mit Personificationen von Liebe und Frieden zu thun. Diese Mahle mögen eine Anspielung auf die Freuden des Jenseits enthalten, »die einem vor dem Ewigen reinen Leben verheissen sind« [29]). Dem auf den Bildern regelmässig vorkommenden Fische dürfte aber wieder das so beliebte Sinnbild Christi, der ἰχθύς, welcher die Auserwählten sättigt, zu Grunde liegen [30]).

Von den beiden Mahlesdarstellungen, die sich unter den Reliefs der Lipsanoteca zu Brescia (doch wohl aus dem 4. Jahrhundert) [31]) befinden, kommt hier jene neben dem goldenen Kalbe in Betracht [32]): Fünf Jünglinge sind im Halbkreis gelagert, vor ihnen liegen fünf Brode und ein Fisch. Vier der Tischgenossen scheinen nach den Broden zu greifen, der fünfte (die erste Gestalt links) hält mit der Rechten einen Becher dem auf ihn mit Kanne und Becher zuschreitenden Manne entgegen. Dass sich dieses Bild nicht auf das Speisungswunder (also indirect auf das Abendmahl) bezieht, sondern jenes Mahl bedeutet, welches die Israeliten einnahmen, nachdem ihnen Aaron das goldene Kalb gegossen und den Altar erbaut hatte (2. Buch Mose XXXII, 6), geht eben daraus hervor, dass gleich daneben die vor dem goldenen Kalbe tanzenden Israeliten dargestellt sind. In diesem Sinne ist denn auch unser

[27]) De Rossi, Bullett. 1882, Tav. IV. — Garrucci, Tav. LVI, Fig. 5.

[28]) De Rossi, ebenda Tav. V u. VI. Von einer fünften Mahlesdarstellung sind nur noch wenige Ueberreste vorhanden. Vergl. ebenda p. 116.

[29]) Vergl. Desbassayns de Richemont, Les nouvelles études sur les catacombes rom., 1870, p. 397.

[30]) Ueber diese himmlischen Mahle s. de Rossi's Abhandlung: Escavazioni nel cimitero dei SS. Pietro e Marcellino sulla via Labicana, im Bull. 1882, p. 111 ff.

[31]) Zu dieser Zeitbestimmung vergl. meinen Aufsatz über die Lipsanothek, in den Mitth. der k. k. Central-Comm. zur Erforsch. u. Erh. d. Baudenkm. XVII. Jahrg. (1872) S. LXVI, und meine Abhandlung: Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur, im Repert. VIII. (1885) S. 168.

[32]) Abbildung bei Garrucci VI, Tav. 442.

Relief von Polidori und Odorici [33]), sowie von de Rossi [34]) erklärt worden. Brod und Fische haben hier gewiss keine tiefere sinnbildliche Bedeutung, zeigen aber aufs Neue, dass die christlichen Künstler dieser Epoche, wenn sie ein Mahl darzustellen hatten, gerne das offenbar sehr verbreitete Schema auf die Eucharistie bezüglicher Mahlesdarstellungen benutzten [35]).

---

6. Die Speisung mit dem Manna.

Steht das soeben besprochene Mahl in keiner inneren Beziehung zur Eucharistie, so ist die Speisung des Volkes Israel mit dem Manna (2. Buch Mose XVI, 14 ff.) schon früh mit dem Abendmahle in Zusammenhang gebracht worden, wozu ja Joh. VI, 31 f. eine starke Anregung bot [36]), sowie auch die Stelle im ersten Briefe an die Korinther X, wo Paulus das Manna und das Wasser aus dem Felsen — denn darauf bezieht sich die »einerlei geistliche Speise« und der »einerlei geistliche Trank«, den unsere Väter genossen — offenbar als vorbedeutende Zeichen des Brodes und Weines im Abendmahle betrachtet, wie in den vorangegangenen Versen die Benetzung durch die Wolke und das Meer als Vorbild der Taufe erscheint [37]).

Vom Manna im Vergleiche mit der Eucharistie spricht Cyrillus von Alexandrien, Comment. in Joh. Evang., Lib. IV, Migne, Patrol. gr. t. 73, p. 561, 581 [38]), und als ein Vorbild des Abendmahles ist denn auch, (wie in den folgenden Capiteln gezeigt werden wird), das Manna sowohl von der byzantinischen als auch der mittelalterlich-abendländischen Kunst wiederholt behandelt worden.

Die altchristliche Kunst scheint das Mannawunder nur höchst selten dargestellt zu haben, und es lässt sich kein Fall anführen, wo die Darstellung mit Sicherheit als Hinweis auf die Eucharistie zu deuten wäre. Da aber immerhin die Möglichkeit einer solchen Bezugnahme vorliegt, so seien die betreffenden Denkmäler hier erwähnt:

In einem Gemälde an der rechten Seite der Laibung eines Arcosolium im Coemeterium der Cyriaca in Agro Verano (Ende des 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts) sieht man zwei Männer und zwei Frauen kleine runde Gegenstände (das vom Himmel fallende Manna?) in ihren Gewändern auffangen [39]). Für die möglicherweise beabsichtigte Beziehung dieser Darstellung auf die Eucharistie macht de Rossi (Bullett. 1863, p. 80) geltend, dass an dem Scheitel des Arcosolium innerhalb eines Kranzes das, freilich zerstörte, Monogramm Christi sich befunden zu haben scheine, von welchem die die Mannawolke erleuchtenden Strahlen ausgehen.

---

[33]) Odorici, Antichità cristiane di Brescia 1845, p. 85.

[34]) Bullettino 1865, p. 45, n. 3.

[35]) Ebenda.

[36]) Vergl. de Rossi, Bullettino 1863, p. 80.

[37]) Vergl. Strauss, Leben Jesu, 2. Aufl. 1864, S. 497.

[38]) Vergl. auch Augusti, Denkwürdigkeiten aus der christl. Archäol. VIII, 255.

[39]) Abbildung bei Garrucci, Tav. LIX. — De Rossi, Bullett. 1863, S. 76. — Danach Roller, pl. LXXXIII, Fig. 5. — Kraus, Real-Encyklopädie II, 358.

Unter den Deckenmalereien eines Cubiculum der Domitilla-Katakombe (etwa aus der Mitte des 4. Jahrhunderts) befinden sich zwei Bilder [40]), auf deren einem Moses mit dem Wunderstabe das Wasser aus dem Felsen schlagend dargestellt ist, während das andere daneben befindliche Bild eine Gestalt in ähnlicher Stellung, doch ohne Stab, zwischen sieben mit runden Gegenständen gefüllten Körben zeigt. Martigny, Dict. des antiquités chrét., nouv. éd. 1877, p. 444, glaubt hier das Mannawunder zu erkennen. Im Hinblick auf die oben angeführte Stelle des Korintherbriefes läge ja die Nebeneinanderstellung des Wasserwunders und des Mannaregens nicht allzu fern, doch kann wegen der Unzuverlässigkeit der Publication ein bestimmtes Urtheil über das Bild nicht gefällt werden, welches übrigens doch wohl eher mit Bottari, Garrucci u. A. als Brodvermehrung zu deuten ist [41]).

Mit Bestimmtheit lässt sich eines der Reliefs an der Holzthür von S. Sabina in Rom als die Mannaspeisung erkennen. Auf dem betreffenden Thürfelde sind in vier Reihen ebenso viele Scenen aus den Erlebnissen der Israeliten in der Wüste dargestellt, von oben nach unten betrachtet:

1) Ein Mann zwischen der Hand Gottes rechts und einem Baum links, wie ich annehme, eine Illustration zu 2. Buch Mose XV, 25: »Er (Moses) schrie zu dem Herrn, und der Herr wies ihm einen Baum, den that er ins Wasser, da ward es süss«;

2) Drei Männer an einer mit Vögeln bedeckten Tafel, — die Speisung mit Wachteln;

3) Drei Männer an einem runden Tische sitzend und nach einer Platte greifend, auf welcher kleine Gegenstände zu liegen scheinen, links ein Mann hinter einem Fasse stehend, rechts ein anderer, der, wie es scheint, einen Löffel herbeibringt, — die Manna-Speisung;

4) Moses schlägt Wasser aus dem Felsen [42]).

Für sehr wahrscheinlich halte ich es, dass das zweite Mahles-Relief der Lipsanothek in Brescia (Fig. 14) [43]), zugleich mit der Wachtelspeisung auch diejenige mit dem Manna zur Darstellung bringt: fünf Jünglinge sind im Halbkreise gelagert; vor ihnen liegen ein Vogel und fünf mit der Kreuzkerbe versehene Brode; vier der Tischgenossen strecken die Rechte nach den Broden

---

40) Abbildung bei Garrucci, Tav. XXIV, Text II, 28. — Roller, vol. II, pl. LXIV, Fig. 2.

41) Vergl. Kraus in der Real-Encyklopädie II, 358.

42) Während Garrucci, VI, p. 181 zu Tav. CDXCIX die beiden Mahlesbilder ebenfalls für die Wachtel- und Manna-Speisung hält, erklärt Kondakoff (in der Rev. archéologique, nouv. série, vol. 33, 1877) dieselben als das Mahl zu Emmaus und dasjenige der drei Engel bei Abraham. Auch Marucchi (Bull. di arch. cr. 1881, p. 121) sieht in dem einen Relief das Mahl zu Emmaus. Dieser Deutung kann ich nicht zustimmen, weil die beiden zuletzt genannten Gegenstände in keinem Zusammenhange mit den beiden andern Reliefs stehen würden. Bei der im Texte gegebenen Erklärung ist dieser Zusammenhang aber vollkommen gewahrt: das ganze Relieffeld bietet in ungezwungener Weise eine Illustration zu 2. Buch Mose, Cap. XV—XVII.

43 Abbildung auch bei Garrucci, VI, Tav. CCCCXLIV.

aus, der fünfte führt etwas zum Munde; links nähert ein durch seine Tracht als Diener gekennzeichneter Mann eine Kanne einem über einem Feuer stehenden Kessel [44]). Der Vogel beweist, dass hier die Wachtel-Speisung gemeint ist; unter den Broden aber, nach denen die Jünglinge greifen, ist doch wohl das Manna zu verstehen. Für die Deutung auf eine Speisung der Israeliten in der Wüste spricht auch der Umstand, dass unserem Relief zwei andere auf Moses bezügliche Darstellungen voranstehen: die Findung des Kindes und die



Fig. 14.

Tödtung des Aegypters. Auch war die Speisung mit Wachteln in Verbindung mit dem Manna-Wunder, wenn auch in anderer Weise als auf unserem Relief, bereits im 4. Jahrhundert als Wandmalerei zu sehen, wie dies die Verse im Dittochaeon des Prudentius [45]) beweisen:

Manna et coturnices.

Panibus angelicis albent temptoria patrum:
Certa fides facti, tenet urceus aureus exin
Servatum manna: ingratis venit altera nubes
Atque avidos carnis saturat congesta coturnix.

7. Das Mahl zu Emmaus.

Dass die Darstellung des Mahles zu Emmaus (Lucas 24), bei welchem die Jünger Christus daran erkannten, dass er das Brod nahm, dankte, es brach und es ihnen gab, wohl geeignet gewesen wäre, den Beschauer an das Abendmahl zu erinnern, liegt auf der Hand. Ob wir eine Darstellung dieses Gegenstandes aus altchristlicher Zeit besitzen, ist aber sehr zweifelhaft. Roller, Les catac. de Rome II, 22, und Marucchi sind geneigt, dem nachstehend beschriebenen Relief des Kircher'schen Museums [46]) diesen Sinn beizulegen: Drei im Halbkreise gelagerte junge Männer sind zu einem Mahl vereinigt. Der Mann an der rechten Ecke (Christus?) hält einen Becher in der Linken, die

---

[44]) Der von Westwood (A descript. catal. of the fictile ivories in the South Kensington Mus. 36.) ausgesprochenen Vermuthung, wonach wir es hier bereits mit einer Abendmahlsdarstellung zu thun hätten, kann ich nicht zustimmen.

[45]) Garrucci, I, 478. Aurelii Prudentii Clementis quae exstant carmina, ed. Dressel, p. 474.

[46]) Abbildung bei Garrucci, Tav. 401, Fig. 13. — Roller, vol. II, pl. LIV, Fig. 7. — Rohault de Fleury, La Messe, IV, pl. CCLVI. — Bullett. di arch. cr. 1881, Tav. IX. (Dazu die Bemerkungen Marucchi's, p. 111.) Vergl. auch die Beschreibung bei Schultze, Arch. Stud. 262. Das Mahl zu Emmaus hat sich wahrscheinlich unter den Mosaiken aus dem 5. Jahrhundert im Baptisterium zu Neapel befunden,

beiden anderen, von denen derjenige an der linken Ecke knieet, stützen das Haupt mit der Linken. Die Rechte scheinen alle drei auf das Polster zu lehnen, welches die Rundung des halbkreisförmigen Tisches umgiebt. Auf dem Tische sieht man drei mit der Kreuzkerbe versehene Brode. Weiter links macht sich ein Diener an einem, vor einem Baume stehenden Korbe mit Broden zu schaffen. Den Hintergrund bildet ein Vorhang. Für seine Deutung des Reliefs macht Marucchi besonders die Ehrfurcht geltend, welche der knieende Jüngling und sein Nachbar der dritten Gestalt zu erweisen scheinen, sowie den im Vorhange, verbunden mit dem Baume, enthaltenen Hinweis auf das an ländlichem Orte befindliche Haus von Emmaus. Andererseits macht Marucchi selbst, sowie auch im Anschluss an seine Auseinandersetzung de Rossi darauf aufmerksam, dass die für Christus in Anspruch genommene Gestalt mit dem damals üblichen Christus-Typus nicht übereinstimme.

---

8. Das Lamm mit dem Milcheimer.

Auch die Darstellung des Lammes mit dem Milcheimer ist als ein Hinweis auf die Eucharistie gedeutet worden [47].



Fig. 15.

Hier kommen folgende Katakombenbilder in Betracht:

1. An der Thürwand eines Cubiculum der Lucina-Krypta der Callistus-Katakombe steht mitten in einer Landschaft zwischen einem Bocke und einem Schafe ein Milchgefäss (erste Hälfte des 2. Jahrhunderts) [48]. Fig. 15.

---

wie aus dem diesen Gegenstand behandelnden Frescobilde hervorgeht, welches die Stelle der älteren Darstellung einnimmt. Vergl. Eug. Müntz, Notes sur les mosaiques chrétiennes de l'Italie. Extrait de la Revue archéologique, janv.—févr. 1883, p. 9.

[47]) De Rossi, Roma sott. I, 349. — Kraus, Roma sott., 2. Aufl., S. 254 f. — Garrucci, Vetri, 62 ff. — Peters, Real-Encykl. I, 439. — De Waal, ebenda II. 394. — Heuser, ebenda II, 450.

[48]) Abbildung bei de Rossi, Roma sott. B. I, Tav. XII. — Garrucci, Tav. I, Fig. 7. — Roller I, pl. XVII. — Martigny, Dictionnaire des antiquités chr. Nouv.

2. Am Eingang zu einem Cubiculum der Domitilla-Katakombe sieht man auf zwei einander entsprechenden Bildern neben einem Widder den Eimer an einem Hirtenstab aufgehängt. (Anfang des 3. Jahrhunderts)[49]). Fig. 16.



Fig. 16.

3. In den vier Ecken der Wölbung eines Cubiculum der Katakombe des Marcellinus und Petrus steht je ein Schaf, auf dessen Rücken ein von einem Nimbus umgebenes Gefäss sich befindet und an dessen Schulter sich ein Palmzweig lehnt (etwa Anfang des 4. Jahrhunderts)[50]). Fig. 17.



Fig. 17.

Wenn ich auch nicht mit Peters (Real-Encyklopädie I, 440) finden kann, dass es nach den angeblichen »Andeutungen« in den Bibelstellen: 1. Kor. III, 2; IX, 7; Hebr. V, 12, 13; 1. Br. Petri II, 2; Jes. VII, 15; LV, 1 nahe lag, »die Milch als ein Symbol der Eucharistie aufzufassen«, so beweisen doch einige Stellen in Schriften der altchristlichen Zeit, dass die Milch schon früh mit dem Abendmahl in Zusammenhang gebracht worden ist. Vor Allem ist hier von Wichtigkeit die Schilderung der Vision der Perpetua in den Acten der Perpetua und Felicitas, einem Werke aus dem Anfange des 3. Jahrhunderts[51]), wonach die Heilige sah, wie sie mit übereinander gekreuzten Händen einen Brocken von dem Milchkäse aus den Händen eines Hirten entgegennahm, während alle Umstehenden Amen sprachen. Da die Sitte, bei der Abendmahlsfeier das Brod mit übereinander gekreuzten Händen zu empfangen, sich bereits bei Tertullian (De idolol. c. 7; De or. c. 14)[52]) findet,

---

éd. 1877, p. 293. — Kraus, Roma sott., 2. Aufl., S. 254, Fig. 35, und in der Real-Encykl. I, 440, Fig. 150. Danach unsere Fig. 15.

[49]) Abbildung bei Garrucci, Tav. XXIX, Fig. 1. — Martigny, p. 27. — Spencer Northcote and Brownlow, Roma sotterranea, New ed., London 1879, II, p. 75, Fig. 14. — Kraus, Roma sott., 2. Aufl., S. 254, Fig. 36, und in der Real-Encykl. I, 439, Fig. 148. Daraus unsere Fig. 16. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieselbe Zusammenstellung von Lamm, Hirtenstab und Milchgefäss auch der Mosaikschmuck am Gewölbe des Umganges der Kirche Sta. Costanza bei Rom aufwies, bevor eine Restauration das Gefäss in eine runde Scheibe verwandelte. Siehe de Rossi, Musaici crist. delle chiese di Roma, Fasc. XVII, XVIII, und die daselbst mitgetheilte Beobachtung von Eug. Müntz.

[50]) Abbildung bei Garrucci, Tav. XLVIII, 2. — Martigny, p. 491. — Northcote and Brownlow, II, p. 75, Fig. 13. — Kraus, Roma sott., 2. Aufl., S. 255, Fig. 37, und in der Real-Encykl. I, 439, Fig. 149. Daraus unsere Fig. 17.

[51]) Kraus, Roma sott., 2. Aufl., S. 255, Act. S. Perpet. bei Ruinart, Act. Mart. ed. Par. 1689, p. 87.

[52]) Vergl. auch andere hierher gehörende Stellen der Kirchenväter bei Peters in der Real-Encykl. I, 316 und in dem zweiten Capitel der gegenwärtigen Abhandlung.

hat der Verfasser der Vision der Perpetua offenbar auf die Eucharistie anspielen wollen. Für eine spätere Zeit ist sodann die Stelle bei Ambrosius, de sacrif. V, 3 anzuführen, wo er die Worte des Hohenliedes V, 1: »bibi vinum meum cum lacte meo« auf das Abendmahl deutet[53]).

Was nun die oben genannten Katakombengemälde betrifft, so scheint es mir nicht zweifellos zu sein, dass dieselben in ihrer Entstehungszeit als Sinnbilder der Eucharistie aufgefasst wurden. In den Räumen, in denen sie sich befinden, stellen mehrere Bilder, zum Theil auch das Hauptbild, den guten Hirten dar, so vielleicht das stark beschädigte Mittelbild an der Decke der Lucinakrypta[54]) und jedenfalls zwei der vier gegen die Ecken hin angebrachten Bilder daselbst. Die den Eimer tragende Erhöhung zwischen den beiden Thieren auf dem in diesem Cubiculum in Betracht kommenden, angeblich auf die Eucharistie anspielenden Bilde kann ich nicht (wie es meist geschieht) als einen Altar anerkennen. Das Cubiculum der Domitilla-Katakombe, in welchem die beiden Darstellungen des Widders mit dem Eimer am Hirtenstab vorkommen, weist freilich nur in der Lünette des hinteren Arkosolium das Bild des guten Hirten auf[55]); in der Deckenmalerei der Katakombe des Marcellinus und Petrus mit den vier Darstellungen des das Gefäss tragenden Lammes aber nimmt wieder eine ausführliche Darstellung des guten Hirten die Mitte ein.

So könnten denn die in den Katakomben befindlichen Darstellungen des Lammes mit dem Eimer gleichsam Fortsetzungen oder Ergänzungen der Darstellung des guten Hirten sein; dann hätte das Milchgefäss hier ebenso wenig eine tiefere sinnbildliche Bedeutung wie dasselbe Geräth, wenn es, was mehrfach vorkommt, von dem guten Hirten in der Hand gehalten wird oder neben ihm steht. Der Eimer wäre also wie auch der Stab oder die Flöte nur ein Hinweis auf das Hirtenleben. Andererseits kann nicht in Abrede gestellt werden, dass die von der Wirklichkeit abweichende Anbringung des Milchgefässes auf dem Rücken des Lammes und gar die Auszeichnung des so aufgestellten Geräthes durch einen Nimbus auf einen tieferen — den eucharistischen — Sinn hinzudeuten scheint.

---

9. Daniel von Habakuk gespeist als Sinnbild der Eucharistie nicht erwiesen.

Das Bild des Daniel zwischen den Löwen, wie er von Habakuk die Speise erhält, ist wiederholt als ein Hinweis auf die Eucharistie erklärt worden[56]).

---

53) De Waal, Real-Encyklopädie II, 395.

54) Abbildung bei de Rossi, Roma sott. I, Tav. X. — Garrucci, Tav. II, Fig. 5. — Kraus, Roma sott., Taf. IX.

55) Abbildung bei Garrucci, Tav. XXVI, Fig. 1.

56) Vergl. de Rossi im Bullett. 1865, p. 71. — Le Blant, Étude sur les sarc. chret. d'Arles, p. 11, und in den Mém. de la Société des Antiquaires de France, T. XXXV, p. 68 ff. (Note sur quelques représentations antiques de Daniel dans la fosse aux lions). — Heuser in Kraus' Real-Encykl. I, 344.

Dass »Daniel in der Löwengrube« vor Allem den Gedanken der Errettung, der Auferstehung versinnbildlicht, ist oben gezeigt worden. Während in den Katakombenmalereien der ersten drei Jahrhunderte, so viel mir bekannt, nur die einfache Darstellung des Propheten zwischen den beiden Löwen sich findet, wird auf Sarkophagreliefs meist die Gestalt des die Speise reichenden Habakuk (Daniel XIV, 32 ff.) hinzugefügt. Die Speise besteht dann entweder nur aus Broden, in einem Falle vielleicht auch dem Pulmentum in einem Henkelgefäss, oder auch aus Brod und Fisch. Letztere Zusammenstellung findet sich auf einem Sarkophagrelief zu Brescia [57]), während auf einem solchen in Arles an die Stelle des Habakuk zwei Männer getreten sind, deren einer dem Daniel ein mit der Kreuzkerbe versehenes Brod, der andere einen Fisch reicht [58]). Da ich in den betreffenden Katakombenmalereien Habakuk nicht angetroffen habe und für die Erklärung des häufigen Vorkommens des Danielbildes die Deutung desselben als einer Gewähr der Auferstehung völlig ausreicht, muss ich für die ersten drei Jahrhunderte hier jede Anspielung auf das Abendmahl in Abrede stellen. Wenn wir sodann an den Sarkophagen (also im 4. und 5. Jahrhundert) in der Regel die Speisung Daniels durch Habakuk sehen, so hängt dieses, wie ich glaube, mit der schon oben hervorgehobenen, allmählich wachsenden historisirenden Strömung innerhalb der späteren Zeit der altchristlichen Kunst zusammen, welche auch in diesem Falle die Künstler bewog, die biblische Erzählung ausführlicher zu illustriren [59]). Dass die von Habakuk dargebrachte Speise, abweichend vom biblischen Texte, ausnahmsweise neben dem Brod (und dem Brei) auch aus Fischen besteht, könnte, wie auch bei jenen oben besprochenen anderen, nicht auf das Abendmahl bezüglichen Mahlesbildern, leicht von der, durch die häufigen auf die Eucharistie anspielenden Darstellungen bewirkten Gewöhnung herrühren, die Speise überhaupt durch Brod und Fisch auszudrücken.

Die Bibel giebt zu der Beziehung der Danielbilder auf die Eucharistie keinen Anlass, die folgende Stelle aus Cyprian (De dom. orat. c. 21) aber, welche in diesem Zusammenhange beigebracht worden [60]), weist doch nur auf die Hilfe hin, welche dem Frommen von Gott zu Theil wird: »Da Alles Gott gehört, so wird dem, der Gott besitzt, nichts mangeln, wenn er selbst Gott nicht mangelt. So wird dem Daniel, welcher auf Befehl des Königs in der Löwengrube eingeschlossen war, durch göttliche Fügung ein Mahl bereitet, und unter den hungrigen und doch ihn schonenden wilden Thieren der Mann Gottes gespeist [61]).« Wer in dieser Stelle einen Hinweis auf die Eucha-

---

[57]) Odorici, Antichità crist. di Brescia, Tav. XII, 3. — Le Blant (Etude, 11) glaubt eine entsprechende Darstellung auf einem merovingischen, zu Miaunay gefundenen Denkmal entdeckt zu haben. Abbildung in den Mém. de la société des antiquaires de France XXXV, pl. III.

[58]) Abbildung bei Le Blant, Sarc. d'Arles, pl. VI. und in den Memoires de la société des antiquaires de France, XXXV, pl. IV, Fig. 1.

[59]) Vergl. die ähnliche Auffassung bei Schultze, Arch. Studien, S. 165.

[60]) Vergl. Peters in der R.-Encykl. I, 435. — Kraus, Roma sott., 2. Aufl., S. 357.

[61]) Bei Migne, Patr. lat., T. IV, p. 551: Quaerentibus regnum et justitiam

ristie sieht, müsste in demselben Sinne auch die gleich darauf folgenden Worte Cyprians auffassen: »So wird Elias auf der Flucht unterhalten und in der Einsamkeit durch Raben, welche ihn bedienen, und durch Vögel, welche ihm Speise zutragen, während der Verfolgung genährt[62].«

---

10. Die Noah-Bilder enthalten nicht einen Hinweis auf die Eucharistie.

Gesucht erscheint es mir, wenn Peters (in Kraus' Real-Encykl. d. christl. Alt. I., S. 435) das in Katakombenmalereien und an Sarkophagen häufig anzutreffende Bild Noah's in der Arche ebenfalls in einen Zusammenhang mit der Eucharistie bringt, nur weil Cyprian in einem gegen den Gebrauch des Wassers statt des Weines beim Abendmahl gerichteten Briefe, Ep. 63, c. 3, schreibt: »Noah, einen Typus der künftigen Wahrheit darstellend, trank nicht Wasser, sondern Wein und brachte so ein Vorbild des Leidens unseres Herrn zum Ausdruck[63] . . . .« und c. 11. »So aber berauscht der Kelch des Herrn, wie auch Noah in der Genesis, da er den Wein trank, berauscht wurde[64].« Dieser Vergleich trägt doch allzusehr den Stempel einer vereinzelten Auffassung an sich, als dass man annehmen dürfte, er sei Gemeingut der christlichen Kirche gewesen und habe die Kunst beeinflussen können. Auch deutet die gewöhnliche Hinzufügung der Taube mit dem Oelzweig in Darstellungen des Noah auf ganz andere Gedankenzusammenhänge hin.

---

11. Das Bild einer Vase zwischen Vögeln als Hinweis auf die Eucharistie nicht erwiesen.

Die Darstellung einer Vase zwischen Pfauen oder anderen Vögeln ist auf Grund nachstehend beschriebener Denkmäler mit der Eucharistie in Verbindung gebracht worden.

Auf einem im Coemeterium des Praetextatus inmitten von Gräbern aus dem 2. oder dem Anfang des 3. Jahrhunderts gefundenen, im Museum des Lateran bewahrten Grabsteine sieht man eine gehenkelte Vase, welche Brode in Form von Brezeln trägt. Auf dem Rande des Gefässes sitzen zwei Pfauen[65]. In diesen brezel- oder kranzförmigen Broden sieht de Rossi (Bullett d. arch.

Dei omnia promittit apponi. Nam cum Dei sint omnia, habenti Deum nihil deerit, si Deo ipse non desit. Sic Danieli, in leonum lacu jussu regis incluso, prandium divinitus procuratur, et inter feras esurientes et parcentes homo Dei pascitur.

[62]) Ebenda 552: Sic alitur Helias in fuga; et in solitudine corvis ministrantibus, et volucribus cibum sibi apportantibus, in persecutione nutritur. Atque, o humanae malitiae detestanda crudelitas! ferae parcunt, aves pascunt, et homines insidiantur et saeviunt.

[63]) Bei Migne, Patr. lat. IV, p. 387: . . . . quod Noe, typum futurae veritatis ostendens, non aquam sed vinum biberit, et sic imaginem Dominicae passionis expresserit.

[64]) Ebenda, p. 394. Sic autem calix Dominicus inebriat ut et Noe in Genesi vinum bibens inebriatus est.

[65]) Abbildung u. a. bei Roller a. a. O. p. 53.

cr. 1867 p. 81) einen Hinweis auf jene »Coronae consecratae«, eucharistische Brode in Form eines Kranzes, welche nach einer Verordnung des Papstes Zephyrinus die Priester von der Glaspatena dem Volke auszutheilen hatten [66]. Auch nennt Gregor der Grosse die Hostien »Oblationum coronae«. So zweifelt denn de Rossi nicht an der eucharistischen Anspielung des betreffenden Bildes.

Die Reliefdarstellung an einem in Rimini aufgefundenen Altar aus dem 5. oder 6. Jahrhundert bietet wieder ein Henkelgefäss mit einem Kreuze darüber. Vom Gefässe gehen zwei Weinreben mit daran hängenden Trauben aus, an denen sechs symmetrisch angeordnete Vögel picken. Auch hierin sieht de Rossi (Bullett. 1864 p. 15) ein Sinnbild der Eucharistie [67].

Auf einem in Tunis gefundenen Metalleimer ist eine Vase zwischen zwei symmetrisch angeordneten Pfauen dargestellt [68], welche daraus zu trinken scheinen. Wiederholt sind Bilder von Gefässen mit daraus trinkenden Tauben Grabschriften beigegeben [69].

Für die eucharistische Deutung dieser und ähnlicher Darstellungen fehlt denn doch eine feste Grundlage, da weder aus der Bibel, noch aus den Schriften der Kirchenväter überzeugende Stellen beigebracht werden können, die Darstellungen selbst aber andere sinnbildliche Deutungen näher legen. So sagt denn auch de Rossi (Bull. 1867, p. 81), er wolle nicht behaupten, dass der eucharistische Sinn in allen Darstellungen von Gefässen mit Vögeln der ständige und hauptsächliche sei, es wären vielleicht oft die Seelen gemeint, welche des friedlichen Besitzes des ewigen Lebens theilhaft geworden.

Warum sollte an den betreffenden Bildern nicht auch das decorative Element der altchristlichen Kunst seinen Antheil haben?

Als Gesammtresultat der Studien über die Abendmahlsdarstellung durch die altchristliche Kunst bis tief in das 5. Jahrhundert hinein ergiebt sich die Thatsache, dass bisher kein einziges Bild dieser Epoche zu Tage getreten ist, welches in unverhüllter, in gewissem Sinne realistischer Weise das Abendmahl darstellte. Auch wird schwerlich je ein solches entdeckt werden; denn eine derartige Darstellung widerspräche dem vorwiegend symbolischen Charakter der ältesten christlichen Kunst, sowie dem Wesen der Disciplina arcani. Wohl aber sahen wir, dass die altchristlichen Künstler in mannichfaltiger Weise auf die Eucharistie anspielten, ja dass nicht selten Bestandtheile symbolischer eucharistischer Bilder in solche Darstellungen Aufnahme fanden, welche ganz andere biblische Hergänge zum Gegenstande hatten.

Unsere nächste Aufgabe besteht im Aufsuchen der ältesten wirklichen Abendmahlsbilder.

---

[66]) Vergl. de Rossi, Bull. 1866, p. 20. — De Waal in der Real-Encykl. I, 173.

[67]) Vergl. auch Heuser in der Real-Encykl. I, 580.

[68]) De Rossi, Bullett. 1867, p. 77 ff. mit Abbildung.

[69]) Heuser in Kraus' Real-Encykl. I, 580.

Die angeblichen Zeitblom-Zeichnungen in Basel.

Von **Daniel Burckhardt**.

Dr. M. Zucker versuchte in Band XII S. 390 des »Repertoriums« den Nachweis zu liefern, dass zwei der von E. Müntz in »L'art« Band 40 veröffentlichten Schongauer-Zeichnungen von Basel in Wirklichkeit Werke Zeitbloms seien und zwar Studien zum Valentinsaltar in Augsburg.

So fein und sorgfältig auch diese Untersuchung geführt ist, so wenig einleuchtend erscheint mir deren Ergebniss, und ich hoffe, dass es mir Zucker nicht übelnehmen wird, wenn ich mich gegen einen Tauschvorschlag solch zweifelhaften Werthes — der der Basler Sammlung zwei der besten Zeichnungen Schongauers rauben will, um sie dafür um ebensoviel Werke Zeitbloms zu bereichern — energisch verwahre.

Da der eben angeführte Aufsatz darauf schliessen lässt, dass Zucker das Basler Cabinet nicht kennt und dass also seine Hypothesen bloss auf den recht ungünstigen Reproductionen bei Müntz fussen, erscheint es mir angemessen, über die betreffenden Handzeichnungen einige Mittheilungen zu machen.

Beide Blätter gehören einem Cyclus von 13 resp. 14 Federzeichnungen an (sämmtlich porträtartige Köpfe und Halbfiguren), die heute in Nr. VIII der Amerbach'schen Sammelbände eingereiht sind.

Unter sich stimmen diese Blätter stylistisch im Ganzen überein [1]), obschon sie durchaus nicht gleichzeitig entstanden sein können, sondern auf die verschiedenen Entwicklungsstadien eines und desselben Künstlers vertheilt werden müssen. Am schwierigsten sind jedenfalls gerade die zwei von Zucker Zeitblom zugeeigneten Zeichnungen zusammenzubringen, obschon diese doch als Studien zu demselben Altarwerk in kürzester Frist nach einander entstanden sein müssten. Indem also Zucker diese beiden Zeichnungen für gleichzeitige Werke eines und desselben Meisters erklärt, hat er uns bereits indirect das wichtige Zugeständniss gemacht, dass wir seine Billigung haben, wenn wir auch die

---

1) Einem Jünger Lermolieff's würde allerdings das häufige Nichtübereinstimmen der Ohrenform auffällig vorkommen. Doch untersuche man einmal nach Lermolieff'schem Recept die Typen Schongauers und anderer altdeutschen Meister »auf die Ohren« und man wird sicherlich zu den abenteuerlichsten Ergebnissen gelangen!

übrigen elf Basler Blätter — Bindeglieder zwischen den beiden genannten Zeichnungen — als Werke derselben Künstlerindividualität betrachten.

Was nun aber den Meister dieser Blätter betrifft, so wird jeder Kenner Schongauers — also, wie ich überzeugt bin, auch Zucker — die Zeichnungen sofort für den Colmarer Meister in Beschlag nehmen, wohlverstanden sobald er sie in ihrer Gesammtheit gesehen hat.

Die Skizzen gehören zum grösseren Theil der Frühzeit Schongauers an, laufen also etwa den in Colmar erhaltenen Gemälden des Meisters, sowie einer Anzahl von Stichen noch unentwickelterer Technik parallel.

Im Folgenden sei der Versuch zu einer chronologischen Beschreibung dieses Cyclus gemacht.

Blatt 91. Vornehme junge Dame mit bizarrem Kopfputz nach links gewandt, Hände gefaltet, Blick aufwärts gerichtet. Halbfigur.

Blatt 92. Junge Dame mit ähnlichem Kopfputz nach rechts gewandt, Arme über der Brust gekreuzt. Halbfigur.

Müntz (a. a. O. p. 115) hält die beiden Blätter nicht für unbedingt schongauerisch und ich gestehe selbst ein, dass sie uns — wie alle frühesten Werke des Meisters — etwas fremd anmuthen. Doch legen wir die Zeichnungen neben die Madonnen B. 29 und B. 31, vergleichen wir sie mit der Jungfrau im Rosenhag und die stylistische Identität springt ins Auge. Hier wie dort der an flandrische Kunstweise erinnernde herbe Gesichtstypus; die noch ungeschickte Bewegung und Haltung der langen, dünnfingrigen Hände (zu vergleichen die Jungfrau im Rosenhag und Blatt 92); die Lust an detaillirter Ausführung des Beiwerks, besonders in den reichen Goldschmiedearbeiten, welche den mitraartigen Kopfputz der beiden Mädchen schmücken. (Aehnliches bei der Jungfrau im Rosenhag und bei der Madonna B. 29.) Wiewohl Studien nach der Natur, sind diese Frauenbildnisse wohl kaum als eigentliche Porträts aufzufassen, sondern wir haben in ihnen wahrscheinlich Heilige aus Ursula's Gefolgschaft zu erkennen.

Blatt 81. (Jetzt eingerahmt Saal der Handzeichnungen Nr. 7.) Porträt eines bartlosen, turbangeschmückten Mannes, nach vorn gesehen. Halbfigur. (Reproduction bei Müntz a. a. O. 112.)

Zucker nahm das Blatt für Zeitblom in Anspruch, was ganz besonders auffallend ist, da die Zugehörigkeit der Skizze zum Colmarer Passionscyclus einleuchtet. (Man vergl. z. B. den Priester, der sich auf der Tafel »Christus vor Pilatus« links vom Thron des Landpflegers befindet.)

Die kurze gedrungene Gestalt, die Form, die Modellirung des Kopfes, das realistische Detail der Bartstoppeln, das wir auf den Colmarer Gemälden häufig treffen, und vor Allem die Hände — beinahe die eines Skeletts — sind Züge, die einen Gedanken an Zeitblom vollkommen ausschliessen müssen. Ich glaube kaum, dass der von Zucker beschriebene Alte auf dem Valentinsaltar (von dem mir eine gute Abbildung vorliegt) der Basler Handzeichnung mehr gleicht als irgend einem andern Porträt eines bartlosen alten Mannes.

Zucker argumentirt hier besonders mit der Thatsache, »dass die porträtartige Wiedergabe eines Gesichtes für Schongauer einen neuen Zug ergeben

würde« und beruft sich hierbei auf Müntz; doch bezeugt letzterer, wenn ich ihn recht verstehe, genau das Gegentheil von Zucker's Ansicht, indem er a. a. O. 113 sagt: »Nous savons que lorsqu'il (Schongauer) voulait représenter des personnages pris dans la vie réelle, il faisait merveille, le donateur figuré aux pieds de St. Antoine au musée de Colmar nous en offre la preuve.«

Eigentliche Porträts sind nun allerdings weder der knieende Johann von Orliac noch der Mann der Basler Zeichnung: in beiden Fällen hat der Meister sein Modell stylistisch umgeformt, wie es ihm sein eigenes Schönheitsgefühl oder die specielle Verwendung geboten hat. — Analoga zum Basler Kopf könnte ich Zucker bei Schongauer manche nachweisen. Von den Colmarer Gemälden abgesehen, bitte ich ihn, unter den Stichen besonders auf die Passion und grosse Kreuztragung zu achten. (Beide sind allerdings später als die Zeichnung anzusetzen.) Eine weitere Fundgrube bietet auch das Urtheil Salomons vom Meister B. M. (P. II. 124. 1), ein Blatt, das, wie Lehrs (Repert. XII 30, 27.) überzeugend nachgewiesen hat, Copie nach Schongauer sein muss.

Blatt 90. Junges Mädchen mit phantastischem Kopfputz ganz von vorne gesehen, eine Nelke in der rechten Hand haltend; Gegenstück zum Vorigen und nach Styl und Ausführung mit ihm identisch. Halbfigur. Ein ganz ähnlicher Typus findet sich übrigens auch auf einer allerdings bedeutend später entstandenen Handzeichnung der Albertina in Wien: Darstellung im Tempel. (Man vergl. die links im Hintergrund befindliche Dame in phantastischem Kopfputz mit der Basler Zeichnung.) Waagen (Kunstdenkmäler in Wien II 159) spricht das Wiener Blatt — wie mir scheint mit Unrecht — dem Meister ab, obschon er die Composition unbedingt für schongauerisch hält.

Blatt 30. Christus ganz von vorne gesehen, die Rechte segnend erhoben. Halbfigur.

Müntz (a. a. O. 114) denkt bei dieser Zeichnung an Hans Baldung oder einen Nachfolger Schongauers, obwohl das Blatt in der Mache den vorigen völlig gleich ist und auch der Zeichnung gleichen Gegenstandes in den Uffizien, die er selbst a. a. O. 74 als echtes Werk Schongauers reproducirt hat, sehr nahe steht. (Vergl. Müntz' Aufsatz in der »Chronique des arts« 1874, 321 ff.)

Auffällig ist bloss beim Basler und Florentiner Blatt die höchst archaistische Auffassung des Christuskopfes, der in seiner fast byzantinischen Herbe die Erinnerung an Veronicabilder des XV. Jahrhunderts wachruft und dem gewöhnlichen Christus Schongauers wenig gleicht. Auch bei E S werden ganz ähnliche Unterschiede in der Ausbildung des Christustypus häufig neben einander getroffen. (Vgl. die höchst alterthümliche Darstellung in P. II. 58, 158 — die vielleicht ein im 15. Jahrhundert hochberühmtes Heiligthum wiedergibt — mit dem sich schon fast Schongauer'scher Auffassung nähernden Typus in P. II. 58. 159.) Dieselben stylistischen Eigenthümlichkeiten besitzt auch der Christus eines Schongauer'schen Schulbildes, der Tafel von Thann, (jetzt in der Sammlung des Vereins zur Erhaltung elsässischer Kunstdenkmäler, alte Akademie, Strassburg), bei deren Erwähnung ich nicht verschweigen kann, dass Förster sie (Kunst in Bild und Wort, 202) — allerdings

mit Unrecht — für ein Werk Zeitbloms hält, und somit die Hypothese Zuckers scheinbar unterstützt wird.

Blatt 31. Kopf eines bärtigen, alten Mannes nach rechts gewandt. Brustbild.

Müntz erklärt das Blatt, das sich ganz und gar Nr. 30 anschliesst, gleichfalls für ein Werk Hans Baldungs oder eines Nachfolgers von Schongauer. In der That ist dieser Typus wie der vorige Schongauers Stecherwerk fremd und erinnert wiederum eher an E S, z. B. an den Paulus auf dem Schweisstuch B. VI. 33, 86; manche Analoga bietet übrigens auch die gemalte Passion, die neben directen niederländischen Einflüssen auch deutliche Verwandtschaft mit Isenmann zeigt. Dass aber Isenmann und noch ein weiterer elsässischer Maler der Mitte des 15. Jahrhunderts sich eng an E S anlehnen, werde ich an einem andern Orte darzuthun versuchen. Die alterthümlichen Typen Schongauers werden also durch die Lehrlingszeit, die der Meister bei Isenmann durchgemacht haben muss, zur Genüge erklärt.

Blatt 86. Kopf eines alten Mannes nach links gewandt. Das Carnat ist mit Wasserfarbe angegeben.

Blatt 80. Wiederholung dieses Kopfes in grösserem Maassstab, Bart- und Haupthaar kürzer, Kopf mehr aufrecht, Gewandung vereinfacht.

Müntz erklärt in etwas hyperkritischer Weise die erstgenannte dieser beiden Studien für echt, die zweite für ein Werk Baldungs. Angesichts der grossen Reihe echter Baldung-Blätter, die Basel besitzt, erscheint jedoch diese Zueignung grundlos; schon die präcise, energische, allen frühen Schongauer Blättern eigene Führung der Zeichnungsfeder schliesst jeden Gedanken an Hans Baldung aus.

Die eben beschriebenen acht Zeichnungen gehören nach Styl und Ausführung engstens zusammen und tragen — trotzdem sie sich nicht als directe Studien zu einzelnen erhaltenen Werken nachweisen lassen — alle Merkmale der Frühzeit des Meisters an sich.

Jeder Besucher des Colmarer Museums, der nicht nach Vorschrift der älteren Kunsthandbücher achselzuckend an der Passion vorbeigewandelt ist, kennt die eigenthümlich zeichnerische Manier, in welcher manche — besonders die männlichen — Köpfe ausgeführt sind, eine Manier, die weniger grosse Uebung im Malen als im Zeichnen verräth. Da wir nun sicher annehmen dürfen, dass der Colmarer Cyclus eines der frühesten Werke Schongauers ist, vielleicht eine der ersten grösseren Bestellungen, die der junge Meister erhalten hat, so darf es nicht überraschen, wenn auf diesen Bildern in manchen Einzelheiten noch nachträglich die Kunstfertigkeit des Lehrlings zu Tage tritt.

Einem Lehrling mag es oft an Gelegenheit zum Malen gebrochen haben, im Zeichnen übte sich aber Schongauer gleich dem jungen Dürer gewiss sehr häufig, und so dürfte sich auch das Phänomen erklären, dass die eifrig geübte Zeichnungstechnik auf die Ausführung der Gemälde übertragen erscheint; besonders überrascht die Aehnlichkeit der Modellirung des Studienkopfes Nr. 81 mit der Behandlung von Köpfen auf dem Colmarer Passionscyclus.

Auf eine höhere Stufe in Schongauers künstlerischer Entwicklung führt uns das nächstfolgende Blatt.

Blatt 85. Kopf eines bärtigen, alten Mannes von vorne gesehen. (Vergl. den Lichtdruck).

Rücken und Flügel der Nase sind in harten Linien umrissen, doch so, dass der Gesammteffect eher gehoben als gestört wird; die rechte Seite des Bartes (stets vom Beschauer aus zu verstehen) scheint mit bräunlicher Tinte überarbeitet zu sein. Auf die Stirn, die rechte Seite des Gesichts und einzelne Stellen des Bartes sind Lichter in weisser Deckfarbe aufgesetzt.

Müntz vergleicht diesen prachtvollen Männerkopf mit Recht einem 'olympischen Zeus; doch sofort wird in uns die Erinnerung an den Antonius auf Schongauers Isenheimer Flügel wachgerufen. Der Basler Kopf wirkt allerdings noch bedeutend mächtiger, ist in seinen Formen massiger als der Colmarer, was sich aber vielleicht dadurch erklärt, dass Schongauer auf dem Gemälde dem Format des Altarflügels zuliebe die Gestalt des Heiligen unverhältnissmässig in die Länge ziehen musste, wodurch auch die Kopfform länglich wurde.

Die Basler Zeichnung scheint mir nun trotz ihrer Uebereinstimmung mit dem Colmarer Bild keine eigentliche Studie hierzu zu sein; vielmehr haben wir sie sogar eher als eine Weiterbildung des Antoniustypus zu betrachten, die in ihrer jetzigen hohen Vollendung nachhaltig auf die elsässische Kunst einwirken sollte. In Grünewalds Isenheimer Altar lehnen sich Maler und Bildner deutlich an das von Schongauer geschaffene Antoniusideal an.

(NB. Ich bitte, den beigegebenen Lichtdruck mit der Braun'schen Photographie des Isenheimer Flügels und ja nicht etwa mit schlechten Holzschnitten hiernach zu vergleichen!)

Kurz sind nun noch vier weitere Zeichnungen Schongauers zu erwähnen, die sich der letzt genannten zunächst anschliessen, aber doch bereits ein weiteres Entwicklungsstadium des Meisters, den eigentlich »Schongauer'schen Styl«, kennzeichnen. (Vergl. die grosse Kreuztragung.)

Während die früheren Zeichnungen in ihrer Ausführung peinlich genau, fast zaghaft zu nennen waren, ist die Mache der späteren flott, aber auch flüchtig; besonders die Hände sind oft bloss durch einen einzigen fast kalligraphischen Schnörkel angedeutet.

Ich muss zwar ausdrücklich bemerken, dass es auch einige ungemein feine, fast miniaturmässig ausgeführte Federzeichnungen [2]) gibt, die aber trotzdem den Stempel relativ später Entstehung tragen. Ist die Annahme nun anachronistisch, dass solche Blätter für den Markt bestimmt waren, um erfindungsarmen Malern und Stechern als Vorlagen zu dienen?

Ich würde etwa an Stecher wie den Meister B. M. oder Wenzel von Olmütz, eventuell auch an den Meister A G denken, oder an Maler wie den Meister der sogenannten Schongauer-Bilder in München und Wien.

[2]) Z. B. Maria mit Kind (Basel). Vergl. Lehrs, Repertor. XI, 64, 134. Heilige Familie (Uffizien, Florenz). St. Ursula (Albertina. Wien).

Blatt 79. Bärtiger Mann zu 3/4 nach links gewandt. Die linke Seite des zweigetheilten Bartes ist halbgestutzt. Brustbild. (Von Müntz nicht erwähnt.)

Blatt 83. Mann mit dünnem Bärtchen nach links gewandt. Judennase. Schief liegende Augen. Abnorme Schädelbildung. Carricatur. (Von Müntz nicht erwähnt.)

Ganz ähnliche Typen treffen wir oft auf Schongauer'schen Schulbildern, z. B. auf den Täfelchen des Hrn. Strache in Dornbach bei Wien und einem bisher noch nicht erwähnten kleinen Flügelaltar des Musée de Cluny (Paris). (Cat. Nr. 710. Mittelstück: Beklagung des Leichnams. [Holzschnitzerei.] Linker Flügel: Gebet im Gethsemane, Gefangennahme, Geisselung. Rechter Flügel: Kreuzigung, Kreuztragung und Dornenkrönung. Aussenseiten: Geburt und Anbetung der Könige. [Stammt aus der Sammlung Soltikoff]).

Blatt 89. Turbangeschmückter Orientale mit kleinem Schild in der Rechten. (Nur linke Seite der Zeichnung ganz ausgeführt.)

Müntz hält die Zeichnung nicht für schongauerisch, ebenso wenig

Blatt 32. Schnurrbärtiger, junger Mann nach links gewandt mit langem Haupthaar, auf welchem ein Kranz ruht.

Beide Blätter können bloss in Zusammenhang mit der grossen Kreuztragung betrachtet werden, doch auch hier lässt sich Nr. 32 nur schwer unterbringen, so dass wir das Blatt, das für eine Schülerarbeit doch zu gut ist, vorläufig unbestimmt lassen müssen. Diese Zeichnungen sind übrigens in der Mache schon dem von Sidney Colvin publicirten »feueranmachenden Mädchen« ähnlich, welche Zeichnung im Verlauf der 1480er Jahre entstanden sein dürfte. Leider findet das Datum 1469 noch immer Vertheidiger [3]).

Blatt 82. Kopf eines bärtigen Orientalen in Turban nach links gewandt. (Reproduction bei Müntz a. a. O. 113.)

Zucker hält die Zeichnung für zeitblomisch und für eine Studie zum Valentinsaltar; doch hat dies köstliche, für Schongauer ganz besonders charakteristische Blatt nichts von der matten, schläfrigen Manier Zeitbloms an sich, und der lebhaft erregte Ausdruck des Kopfes auf der Zeichnung contrastirt doch allzustark mit der indifferenten Miene des Turbanträgers auf dem Gemälde.

Die Charakterisirung ist bei Schongauer stets weit eingehender und packender als bei den etwas conventionellen Gestalten Zeitbloms. Der »schlichte Naturalismus«, der das Blatt auszeichnet, findet sich übrigens auch auf vielen Typen der Schongauer'schen Stiche neben solchen des herbsten und kühnsten Realismus. Auf der grossen Kreuztragung schreitet zur Seite des beturbanten orientalischen Cavalleristen, den Zucker zur Unterstützung seiner Ansicht aufgeboten hat, ein einfacher Krieger, seine Linke gegen den gefallenen Heiland

---

[3]) Z. B. Springer, Grundzüge der Kunstgeschichte, III. Aufl. 1889, S. 456, und Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 253, Anm. Die Eigenhändigkeit der Zeichnung selbst hat neuerdings v. Seidlitz (Beilage zur Allgem. Zeitung vom 16. Juli 1890) — wie mir scheint mit Unrecht — bezweifelt.

ausstreckend. Der Kopf dieses Kriegers besitzt dieselben Vorzüge wie das Basler Blatt. Auch »ruhig« und »unruhig geschlungene« Turbane [4]) treffen wir neben einander auf der grossen Kreuztragung. So trägt der schon genannte Orientale zu Pferd einen »ruhig geschlungenen« Turban, während sich der Turban des Christum am Halse emporreissenden Schergen dieser guten Eigenschaft nicht erfreuen kann.

Diesem Cyclus von Handzeichnungen hat Müntz zwei weitere Blätter beigefügt, die mit Schongauer nichts zu thun haben.

Das erste (Blatt 84), bärtiger Orientale in Turban nach rechts gewandt, ist, wenn nicht eine geringe Copie, doch von fremder Hand so verständnisslos überarbeitet, dass von der ursprünglichen Zeichnung nichts mehr übrig geblieben ist. Das zweite (Blatt 88: 2 Orientalen; bei Müntz a. a. O. 114 von der Gegenseite reproducirt) ist schwache Schülerarbeit.

Mehrere andere Schongauer angehörende Handzeichnungen des Basler Cabinets werden gleichfalls von Müntz falsch benannt; doch es sei mir erlassen, hierauf einzutreten. Vorerst begnüge ich mich, auf die genannten Studienköpfe hingewiesen zu haben, die für Schongauers stylistische Entwicklung von höchstem Interesse sind.

---

[4]) Vergl. Zucker, S. 392, Zeile 6 v. o.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Wien. Ausstellungen.

Die Leitung des Wiener Künstlerhauses ist vor einiger Zeit auf den glücklichen Gedanken verfallen, den Bilderbesitz von hervorragenden Wiener Sammlern zur Ausstellung zu bringen. Im Jahr 1889 hatte Ludwig Lobmeyr die Freundlichkeit, seine Gemäldesammlung für diesen Zweck zur Verfügung zu stellen. Heuer folgt ihm Freiherr M. v. Königswarter. Ueber Lobmeyr's Ausstellung rechtzeitig Bericht zu erstatten, daran war ich durch Krankheit und dringende Arbeiten gehindert. Ich will heute nachholen, was möglich ist. Der Schwerpunkt der Lobmeyr'schen Sammlung liegt jedenfalls in den vielen vorzüglichen modernen Oelbildern, Zeichnungen und Aquarellen. A. v. Pettenkofen ist bei Lobmeyr vertreten, wie kaum anderwärts. R. Alt's künstlerische Entwicklung lässt sich an dem hier Vorhandenen von den 30er Jahren herauf bis in die jüngste Zeit verfolgen, wie denn auch viele andere der bedeutendsten Namen moderner Maler durch gute Bilder vertreten sind.

Unter den alten Bildern hebe ich hervor: ein männliches Brustbild, das wohl mit Recht dem Aldegrever zugeschrieben wird, einen guten R. Brackenburg, ferner einen trefflichen Craesbeck »Holländische Wirthsstube«, der ehemals bei Festetics in Wien sich befunden hat. (Vergl. Rep. XIII., S. 300.) Der Poelenburg Lobmeyr's, eine Landschaft mit badenden Weibern, war ebenfalls bei Festetics und später bei Gsell.

Hochbedeutend ist der Wijnants, ein verhältnissmässig kleines Breitbild, das die frühe Jahreszahl 1641 aufweist (rechts unten bez.: »J. wijnants« darunter 1641. — Vom kleinen j zieht sich die Unterlänge in weitem Bogen zurück bis zum grossen J, dessen Mitte es, nach Bildung einer Schlinge, durchschneidet). Wijnants Stil ist übrigens hier schon ziemlich fertig. Auch die Vorliebe für dürre Baumstämme, Disteln und Klettenblätter ist hier schon ausgesprochen. (Die genannten Dinge sieht man auf dem Lobmeyr'schen Bilde links im Vordergrunde.) Gegen spätere Bilder des Meisters erscheint das besprochene etwas kühler und härter. Der Everdingen müsste erst von den vielfachen starken Uebermalungen befreit werden, bevor ein sicheres Urtheil

über ihn möglich wäre. Zwei andere Gemälde bei Lobmeyr, die ehemals in Dr. Hussian's Sammlung in Wien waren, habe ich vor Kurzem im Repertorium (XIII. 304) erwähnt.

Von den alten Bildern der Sammlung Königswarter möchte ich folgende besprechen:

(1. Nr. des Kataloges.) B. Denner; lebensgrosser männlicher Kopf; grauer Hut mit hellblauer Feder, weisse Halsbinde. Fein durchgebildetes echtes Bild.

Nr. 2. Steen »Gelage«; vermuthlich alte Copie.

Nr. 3. Van Goyen »Landschaft«. Von einem der vielen Nachahmer des berühmten Meisters.

Nr. 6. J. v. Ruisdael »Das Kornfeld« (ca. 0,50 breit, auf Leinwand). Mitten führt über eine kaum merkliche Anhöhe eine Fahrstrasse nach dem Vordergrund zu. Zur Linken im Mittelgrunde ein reifes Kornfeld, auf das ein matter Lichtblick fällt. Das Feld zur Rechten ist schon geschnitten. Weiter zurück: links eine Windmühle, ein Gehöft und hohe Bäume, rechts zwischen Bäumen ein ländliches Gebäude. Hügelige Ferne. Grosse Wolkenfladen ziehen über den Himmel. Links unten die alte Bezeichnung »J(V)Ruisdael« — J (V) und R zusammengezogen.

Nr. 7. Craesbeck: niederländische Bauernhochzeit; ca. 0,70 breit, 0,42 hoch. In einem Landwirthshaus ist eine grosse Tafel angerichtet, querüber im Bilde im Mittelgrunde. Links sind mehrere Personen, die an der Tafel sitzen, sichtbar. Weiter nach vorne zu führen acht Personen einen Reigentanz auf, zu welchem ein Geiger aufspielt. Er sitzt halb rechts im Vordergrunde neben einer Art Anrichttisch. Rechts im Mittelgrund ein dunkler Kamin, vor welchem drei Personen bemerkt werden. Links ein zärtliches Paar. Im Vordergrunde gegen links ein niedriger Kinderstuhl; dabei ein Schwein und ein kleines Kind. In der Wand des Hintergrundes zwei Fenster, durch welche Neugierige hereinblicken. Die echte Bezeichnung »C B« auf dem Brettertisch rechts.

Nr. 8. Mieris »Spitzenverkäuferin« ist eine Copie nach dem bekannten Bild im Wiener Belvedere.

Nr. 9. Van Dijck: lebensgrosses Brustbild eines vornehmen Herrn in schwarzer Kleidung. Hochoval. Gemalte Steinumrahmung, in welcher unten die Jahreszahl 1628 steht. Gutes Bild.

Nr. 10. N. Maes: weibliche Halbfigur. Die Bezeichnung »MAES« links unten kann echt sein.

Nr. 11. J. v. der Heyden, »Altes königliches Schloss in Brüssel«, breit ca. 0,50. Echtes vortreffliches und gut erhaltenes Bild. Ob wirklich das Brüsseler Schloss dargestellt ist, wüsste ich augenblicklich nicht zu beweisen.

Nr. 12. J. Wijnants Landschaft mit einem grossen Schloss im Mittelgrunde; vertritt den weichen, breiten und warmen Stil des Meisters. Bez. rechts unten »J. Wijnants«, darunter: »1675«.

Nr. 13. Echtes gutes Bildchen von R. Brakenburg. (ca. 0,38 breit. Ein Leiermann und ein junger Pfeifer spielen in einem Bauernhause zum Tanz

auf.) Das Werk ist für den letzten, weichen und flüssigen Stil des Meisters bezeichnend. Rechts unten die Signatur: »R. Brakenbg« und die Jahreszahl 1702. Ist also eines der letzten Werke des Malers. (Das g in der Signatur ist nur flüchtig angedeutet.)

Nr. 14. Jan Miensen Molenaer. Verhältnissmässig grosses (ca. 1,00 × 0,90) überhöhtes Bild mit Darstellung einer holländischen Bauernfamilie. Ein junger rauchender Bauer sitzt als Hauptfigur etwas links von der Mitte. Ein älterer, rechts, spielt mit einem scheckigen Hunde, den ein Junge streichelt. Eine Alte kommt von rückwärts herbei. Im Mittelgrunde eine Magd oder eine junge Frau mit einem hohen Glas. Rechts ein dienender Junge. Weiter zurück im Dunkel rechts sitzt ein Mann am Kamin. Links im Hintergrunde öffnet sich die Stube durch eine Thür ins Freie. Durch die obere offene Hälfte der Thür blickt ein ältlicher Mann herein. — Blasse Reste einer echten Bezeichnung auf einem kleinen Holztisch rechts im Vordergrunde.

Nr. 15. J. v. Ostade: »Rast vor der Schenke« ca. 1 m breit. Ob richtig benannt? jedoch ein altes Bild. An J. v. Bent wurde ich erinnert durch die Malweise und die allerdings gegenwärtig sehr undeutlichen Reste einer Signatur, die sich auf einem Troge halb rechts im Vordergrunde finden.

Ein nachträglich eingeschobener A. v. Ostade ist so überschmiert, dass er in diesem Zustande nicht einmal von einem C. Dusart unterschieden werden kann.

Nr. 16. Hobbema. Weder für diesen noch für einen nachträglich in die Ausstellung eingeschobenen Hobbema möchte ich die Hand ins Feuer legen. Freilich habe ich in letzter Zeit so wenig sichere und so viele verdächtige Hobbema's gesehen, dass ich einen bestimmten Ausspruch einstweilen aufschieben möchte.

Wie bei Lobmeyr, so liegt auch in der Königswarter'schen Sammlung das grössere Interesse auf Seiten der modernen Bilder, so dass ich hier eigentlich ein ganz schiefes Bild von beiden Sammlungen zeichnen musste, hier, wo es nicht gut angeht, sich weitläufig über moderne Kunst zu verbreiten. Andeutungen, dass A. Achenbach [1]), Calame und E. Hildebrandt durch grosse Landschaften vertreten sind, dass wir hier den Lieblingen des modernen deutschen Geschmackes: Defregger, Knaus, Vautier, H. Kauffmann, E. Grützner, Rud. Alt u. A. begegnen, können nicht genügen, um von der Reichhaltigkeit der Sammlung nach der Richtung der modernen Malerei einen auch nur annähernden Begriff zu geben.

Dr. Th. Frimmel.

---

[1]) Von diesem ist der berühmte norwegische Waldbach aus der Sammlung Salm-Reifferscheid zu Prag zu verzeichnen.

Litteraturbericht.

Christliche Archäologie 1889—90.

I.

Italien. Nachdem bereits der letzte Bericht (Rep. XII, 404 f.) einen Theil der für 1889 in Betracht kommenden Litteratur aufgenommen, habe ich zunächst für Italien nur wenig nachzutragen. Unsere geistvolle Mitarbeiterin, die Gräfin Lovatelli hat auch im verflossenen Jahre nicht geruht; die beiden Aufsätze über die Träume in der alten Welt und über die Lichter und Luminarien des Alterthums berühren auf vielen Punkten christliche Sitte und Vorstellungen[1], während sie auf jeder Seite die ausgebreitete Belesenheit und den glücklichen Scharfsinn der Verfasserin verrathen. In der »Civiltà cattolica« [2] hat ein mir unbekannter Verfasser ausser einer Besprechung der von de Rossi publicirten Capsella argentea einen eingehenden Aufsatz über die für die Ichthyssymbolik bekanntlich so wichtige Abercius-Inschrift gebracht, welche durch die Aufdeckung des Fragmentes im Jahre 1883 in ein neues Licht gerückt wurde. Der Artikel der »Civiltà« ist lesenswerth, wenn er auch in gewohnter Weise die Arbeiten fremder Gelehrten ignorirt [3].

Noch wenig in Deutschland bekannt sind die Arbeiten eines fleissigen Provincialforschers, des Herrn Anselmo Anselmi, welcher seit 1888 die »Nuova Rivista Misena« in Arcevia herausgiebt und sich zugleich mit der Inventarisirung der Denkmäler seiner Provinz beschäftigt[4]. Ich mache

---

[1]) E. Caetani-Lovatelli, I sogni e l'ipnotismo nel mondo antico (Nuov. Antol. XXIV, Ser. III). Rom. 1889. 8⁰. — Dies., I Lumi e le luminari nell' antichità (eb. XXII, Ser. III). Rom. 1889. 8⁰.

[2]) Civ. catt. 1889, Ser. XIV, vol. IV, 2 und 946, p. 463 f.; 1890, Ser. XIV, vol. V, 2 und 950, p. 203.

[3]) Die Aberciusinschrift ist neuerdings bearbeitet durch D. Pitra, Anal. sacr. Paris 1884, Spic. Sol. II, 162—188; Prolegg., p. XXVI. De Rossi, Inscr. Chr. U. R., II. Prooem. p. XII—XXII. — Lightfoot, Apostolic Fathers II, I, 476. (Vgl. dazu Theol. Litteraturzeitung 1887, Nr. 4). — Caspari, Quellen zur Gesch. des Taufsymbols III, 353 ff., Anm. 157. — Grisar, Zeitschr. f. kath. Theologie. 1889, 401.

[4]) A. Anselmi, A Proposito della Classificazione dei monumenti naz. nella prov. d'Ancona. Fol. 1888.

namentlich auf seine in der erwähnten Zeitschrift niedergelegten Studien über die Terracotta- und Majolica-Altäre des Mittelalters und der Renaissance aufmerksam: Dinge, welche Denjenigen völlig unbekannt gewesen sind, welche die Wiederbelebung dieser Technik zu besagtem Zweck durch die berühmte Mettlacher Firma Villeroy und Boch glaubten beanstanden zu müssen. Ich behalte mir vor, seiner Zeit über die ausgiebige Verwendung der Terracotta zur Herstellung liturgischer Gegenstände, namentlich der Altäre, in der italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts eingehende Mittheilungen zu machen. Aber auch sonst bietet die Anselmi'sche Rivista Manches. Die Kunstforscher mache ich z. B. aufmerksam auf den im Jahrgang 1888 abgedruckten Act der »Acceptatio Haereditatis Mgri. Gentilis per Dnam. Magdalenam filiam Ser Egidi«, aus welchem erhellt, dass Gentile da Fabriano bereits 1428 und nicht erst 1450 in Rom starb.

Dass uns de Rossi auch im verflossenen Jahre nicht ohne neue Belehrung gelassen, bedarf kaum der Versicherung. Von kleineren Arbeiten unseres grossen Meisters erwähne ich diejenigen über einen Schenkungsact zu Gunsten der Kirche des hl. Donatus in Arezzo und die »Miscellanea di Notizie bibliografiche« etc., welche beide für die mittelalterliche Topographie Roms belangreich sind[5]). Von dem »Bulletino di archeologia cristiana« ist seither der fünfte Jahrgang der Serie IV (1887) und Nr. 1—2 des sechsten Jahrgangs derselben Serie (1888—89) ausgegeben worden, beide sehr verspätet, indem der Herausgeber durch die grossen Publicationen der letzten Jahre zu sehr in Anspruch genommen war, um der Zeitschrift sich in gewohnter Weise widmen zu können. Um so reicher ist diesmal der Inhalt derselben. Vor allem wichtig sind die Mittheilungen über die neuen Ausgrabungen im Coemeterium der hl. Priscilla, wo u. a. eine bisher unbekannte Darstellung des Orpheus gefunden wurde, was de Rossi Anlass zu erneuter Untersuchung der altchristlichen Orpheusbilder gibt (V 29 ff.). Höchst bedeutend für die Geschichte der Katakomben war 1888 die Aufdeckung des Hypogeums der Acilii Glabriones, welcher neues Licht warf auf die von Domitian (95) verfügte Hinrichtung des Manius Acilius Glabrio, der im Jahre 91 das Consulat bekleidet hatte. Das Auftreten des Monogramms ✻ und der Sigla I H ✻ veranlasste hier eine abermalige Besprechung dieser Compendien bezw. symbolischen Zeichen, und es wird ausgeführt, was bereits RS. II 277, 320 ff. angedeutet war, dass ☧ als Compendium scripturae lange vor Constantin vorkommt, während die Sigla für Ἰησοῦς bereits seit dem apostolischen Zeitalter im Gebrauch erscheint. Der ganze Complex von neuen Entdeckungen in S. Priscilla ist von grösster Wichtigkeit für die Anfänge des Christenthums in Rom und eine abermalige Bestätigung für das frühe Eindringen der neuen Religion in die höchsten Schichten der römischen Gesellschaft.

---

[5]) G. B. de Rossi, Atto di donazione di fondi urbani alla chiesa di S. Donato in Arezzo rogato in Roma l'anno 1051. Rom. 1889 (Soc. Rom. di storia patr.). — Ders. und G. Gatti, Miscellanea di Notizie bibliografiche e critiche per la topografia e la storia dei Monumenti di Roma. (Bull. d. Comm. arch. comm. di Roma.) Rom. 1889 f.

Die Uebersendung einer Copie der Constanzer Armenbibel an den Papst (als Geschenk des Königs Albert von Sachsen) gibt De Rossi Veranlassung, sich über die Entstehung der Biblia pauperum auszusprechen, welche er bereits in die früheste Zeit des Mittelalters verlegt, wo von Rom aus figurirte Bibeln seit dem 7. Jahrhundert nach den nördlichen Ländern Europas versandt wurden. Diese Herleitung hat natürlich auch ihre Wichtigkeit für die Anlehnung der Typen und des Stils an die römisch-christliche Kunst.

Das Epitaph einer Tochter des Narses gibt de Rossi Gelegenheit auf Grund einer Notiz des Benedictus von Soracte festzustellen, dass der Patricier Narses die prisca aedes des hl. Paulus ad Aquas Salvias restaurirt oder erweitert und das mit ihr verbundene Kloster von Grund aus aufgebaut habe (um 561—568?).

Für die Geschichte der Glocke höchst wichtig ist die Beschreibung der bei Canino gef. Glocke mit Inschrift aus dem 8.—9. Jahrhundert. Sie stimmt in der Form mit der dem 9. Jahrhundert angehörenden Glocke, welche in einer Handschrift von Boulogne gezeichnet ist (Rohault de Fleury VI 155, Pl. 499). Der Aufsatz ist auch interessant hinsichtlich der noch einer befriedigenden Lösung harrenden Frage, ob die Kirchthürme ursprünglich zum Aufhängen der Glocken gebaut worden sind. Die Stelle der Gesta abbat. Fontanellensium (S. S. II, 284): campanam in turricula collocandam moris est ecclesianum, scheint ja dafür zu sprechen, ist aber durchaus nicht entscheidend.

Weiter theilt de Rossi Ergebnisse seiner Untersuchungen der christlichen Alterthümer von Bieda (Blera) in der Gegend von Viterbo, christliche Inschriften aus Civitavecchia, aus dem Coem. Priscillae u. s. f. mit. Auch der Aufsatz über die in Africa gefundene Silbercapsella (Rep. XII, 408) gelangt im »Bullettino« wieder zum Abdruck. Für die Ikonographie der Apostelfürsten ist interessant eine quadratische Bronzeplatte, welche in S. Agnese zum Vorschein kam und die Köpfe Petri und Pauli mit dem ☧ in Relief zeigt. Der Fund gibt de Rossi Anlass, die Bilder Petri und Pauli einer erneuerten kritischen Uebersicht zu unterziehen und es wird (S. 135) ein dreifacher Typus nachgewiesen, welcher zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten uns entgegentritt. Kaum minder interessant ist die Aufdeckung einer neuen Statuette des Pastor bonus, welcher an der Porta Ostiensis zum Vorschein kam und auf Tafel XI—XII zur Abbildung gelangt, wobei auch die übrigen Exemplare dieser Darstellung besprochen werden. Ein anderer Aufsatz bringt einen neuen Beitrag zur Geschichte der christlichen Poesie, in dem der hl. Augustinus als Verfasser von epigraphischen Gedichten aufgewiesen wird.

Aus den Verhandlungen der »Cultori di archeologia cristiana« seien hervorgehoben: Cozza über eine Bleitafel aus Sicilien mit Beschwörungsformeln (herausgez. jetzt in Röm. Qschr. I, 197 f.). — P. Germano über die Ausgrabungen in S. Giovanni und Paolo (s. u.) — Chevalier über die alte Basilika des hl. Martin in Tours. — Hyvernat über ein ägyptisches Phylakterion. — Van Calven über in Belgien (zu Hastière — Notre-Dame und bei Tongern) zu Tag getretene altchristliche Hypogeen, über welche sich auch Reusens in der 2. Auflage der Élements d'autr. chrét. I, 123 f. geäussert hat. — Wilpert über Gemälde in S. Domitilla. — Le Blant über einen alt-

christlichen Sarkophag des 4. Jahrhunderts mit dem Pastor bonus, wie er die Brodvermehrung vornimmt, einer nur auf einem Sarkophag zu Velletri nachgewiesenen Scene. — Stornajolo über die Arten des hl. Januarius. — Kirsch über ein Bleisiegel mit der Inschrift + VR — SI — CI. — Marucchi über eine Terracottalampe mit den Kundschaftern und der Traube und eine bronzene Decorationsmedaille mit den Bildern Petri und Pauli und der Schlange, worüber sich de Rossi verbreitet. — Stornajolo, Lefort und de Rossi über limousinische Emailkreuze. — Wilpert über Malereien in dem Cubiculum gen. degli apostoli grandi in S. Domitilla, ein Collegium pistorum, das dort sein Begräbniss hatte. — Stornajolo über die Kirche zu Cajazzo (12. Jahrhundert).

(VI, 68 f.) De Rossi über die africanische Capsella argentea. — P. Germano über die Ausgrabungen in S. Giov. e Paolo. — Le Blant über einen Sarkophag aus Beziers. — Cozza und de Rossi über die in dem Album der vaticanischen Bibliothek von ihnen gelieferten Beiträge, besonders den Cod. Amiatinus, über die Ausgrabungen in S. Priscilla. — Cozza über die Kirche der hl. Christina zu Bolsena. — Wilpert über diverse Funde aus den Katakomben. — Batiffol über Handschriften in Rossano. — Armellini und de Rossi über das in S. Agnese gefundene Plättchen mit den Büsten Petri und Pauli. — Professor Rossi aus Viterbo über die mittelalterlichen Bauten dieser Stadt. — Surdi und de Rossi über eine im Besitz des Erstern befindliche, aus Sicilien stammende gravirte Glasschale mit der Auferstehung des Lazarus (4. Jahrhundert). Das Glas ist seither durch Le Blant in den Mélanges de l'école fr. de Rome 1888, 213 f. publicirt. — Wilpert über Gemälde in S. Domitilla und S. Ermete. — Le Blant über die Denkmäler betr. S. Felicitas und ihre Söhne. — Cozza über ein byzantinisches Vexillum. — Wilpert über die Darstellung der Consecration einer Virgo Deo dicata in S. Priscilla. — Marucchi über die an der Flaminia neu aufgedeckte Basilika des hl. Valentinus (4. Jahrhundert). — Salinas über einen Ring mit Emailfiguren in Palermo, der allem Anschein nach der Grossmutter Constans II (Eudoxia) als Trauring gedient hat. — Batiffol Notizen zur Topographie des hl. Landes, aus der Legende des hl. Macarius. — Gamurrini über die in Nazareth aufgedeckte Spelunca, welche man als Wohnung des hl. Joseph erklärte und in der er eine Piscina erblickt. De Rossi über P. Germano's Ausgrabungen in S. Giovanni e Paolo. Di Lorenzo über eine in Calabrien gefundene Bleibulle mit dem Namen eines Bischofs Christophorus. — Cozza über eine Kirche bei Lecce in Apulien mit einer metrischen Inschrift, welche das Jahr der Welt 6777 (= 1270) ergibt. — F. X. Kraus über seine neuesten Publicationen (Badische Alterthümer, christliche Inschriften). — Derselbe und Baumgarten über ein die Tunica inconsutilis von Trier betreffendes Actenstück aus dem Jahre 1512, welches de Rossi Veranlassung gibt, Wilmowky's Ansicht über diesen Gegenstand zu bestätigen. — Ficker über ein Capitell aus dem Xenodochium des Pammachius in Porto, welches den siebenarmigen Leuchter aufweist, und über eine Statuette des Pastor bonus in Sevilla. Batiffol über unteritalienische Alterthümer und eine Basilika des 6. Jahrhunderts in Locria.

Von de Rossi's »Musaici cristiani« liegen Lieferungen XIX—XX vor.

Zunächst werden uns hier die Grabmäler des Bischofs Wilhelm Durant (gew. aber fälschlich Durand geschrieben) von Mende und des Cardinalbischofs Gonsalvo von Albano, beides Werke des Marmorarius Giovanni di Cosma (c. 1297—1300), beide in S. Maria Magg., geboten. Viel wichtiger ist das Apsidalgemälde von S. Paolo f. l. m., welches nach dem Untergange des ursprünglichen musivischen Schmuckes dieses Bautheiles der Basilika durch Innocenz III begonnen und unter Honorius III vollendet wurde. De Rossi konnte sich für die präcisere Datirung des Denkmals auf ein von P. Palmieri im vaticanischen Archiv gefundenes Actenstück von 1218 stützen. Es erhellt aus demselben, dass man sich die Mosaicisten nicht mehr aus Byzanz, sondern aus Venedig verschrieb. Eine Beschreibung des Werkes hat uns Panvinio hinterlassen, ehe die Restauration des 18. Jahrhunderts darüber kam. Diese Restauration hat bei allen Eingriffen den entschieden byzantinischen Charakter des Werkes, wie ihn Crowe und Cavalcaselle constatirt haben, nicht zu verwischen vermocht. Ein drittes Blatt reproducirt das früher (vor 1823) an der Façade von S. Paolo f. l. m. angebrachte Mosaik, von welchem später ein Theil an der Stirnseite der Apsis (1836), ein anderer auf der Rückseite des Bogens der Placidia seine Aufstellung fand. Ruspi (bei Nicolai Basil. da S. Paolo, ter. VI) und Gutensohn hatten dieses Mosaik noch vor dem grossen Brande gezeichnet. Paminio, der uns dasselbe gleichfalls beschrieb, lässt es unter Johannes XXII (um 1322—30) entstanden sein, was durch den Stil des Werkes hinlänglich bestätigt wird. Vasari schreibt das Werk Cavallini zu, was Torrigio und Martinelli ihm nachschrieben. De Rossi glaubt indessen, dass Vasari diesmal im Recht sei und dass die Verschiedenheit, welche sich in dem Stil dieser Mosaik gegenüber denjenigen von S. M. in Trastevere zeigt, auf den grossen zeitlichen Abstand der beiden Schöpfungen (1291—1322) und den inzwischen eingetretenen Einfluss Giotto's auf Cavallini zurückzuführen ist. Nun ist kein Zweifel, dass, wie de Rossi mit Recht betont, das Mosaik der Façade nichts mehr mit den byzantinisirenden Werken des 13. Jahrhunderts zu thun hat. Aber dieselbe steht doch so weit zurück hinter Cavallini's bestbezeugten Arbeiten, dass dessen Autorschaft daran mir wenigstens höchst unwahrscheinlich erscheint, auch wenn man das Erlahmen der Kraft bei zunehmendem Alter in Anschlag bringt.

Einige nützliche Bemerkungen de Rossi's über die Gestaltung der päpstlichen Tiara schliessen den Text. Das vierte Blatt des Atlasses bringt ein Paviment aus S. Maria Maggiore. Auch diesmal sind Text und Abbildungen des Herausgebers wie des Verlegers würdig, und man kann der Spithöver'schen Officin, welche sich mit dieser herrlichen Publication ein Ehrendenkmal stiftet, nicht warm genug zu dem Fortgang und dem glänzenden wissenschaftlichen Ertrag derselben Glück wünschen. Möge die Theilnahme des Publicums nicht fehlen, um die Herausgeber auch für die grossen materiellen Opfer zu unterstützen, ohne welche ein solches Unternehmen selbstverständlich nicht denkbar ist.

Aus dem Norden Italiens liegt eine neue Untersuchung über die Basilika des hl. Ambrosius in Mailand vor[6]), welche die Arbeiten Ferrario's, Biraghi's,

---

[6]) Gaetano Landriani, La Basilica Ambrosiana fino alla sua transfor-

Clericetti's, De Darteins' wesentlich ergänzt und verbessert. Ich stehe nicht an, Landriani's Werk zu den hervorragendsten bauanalytischen Leistungen zu zählen, welche in den letzten Jahrzehnten erschienen sind: jedenfalls verdankt ihm die Baugeschichte von S. Ambrogio in allen wesentlichen Punkten ihre Feststellung. Die Untersuchung verbreitet sich zunächst über die von Ambrosius selbst 379 begründete Basilika und deren spärliche Reste; einer zweiten Bauperiode gehören die drei Apsiden mit den ihnen vorgelegten Gewölben wahrscheinlich auch der alte Campanile (dei Monaci) an. Es folgen die drei Schiffe mit dem Narthex (Bau Angilbert's II, 824—859), endlich das Atrium Anspert's (868—881). Spätere Jahrhunderte schufen die Krypta, den neuen Campanile (dei Canonici, begonnen 1128) und die zweite Kuppel (Anfang des 13. Jahrhunderts). Zum Schlusse erhalten wir eine Prüfung und Beschreibung der Reste der benachbarten alten Basilica der Fausta, welche die Localtradition ins 1. Jahrhundert setzt, während die Uebereinstimmung ihrer Anlage mit dem Mausoleum der Galla Placidia und mit S. Giovanni in Fonte zu Ravenna ihre Entstehung ins 5. Jahrhundert versetzen lässt. Alle diese höchst schätzbaren und besonnenen Untersuchungen sind durch ausgezeichnete Illustrationen unterstützt, die typographische Ausstattung in jeder Hinsicht musterhaft, so dass die Kunstgeschichte der Firma Hoepli für diese Publication zu warmem Danke verpflichtet ist.

II.

Frankreich. Rohault de Fleury's umfangreiches Werk über die Messe (Repert. VIII 219. XII 416) ist mit dem VIII. Bande nunmehr zu Ende geführt worden. Derselbe behandelt die Cappae, Pluvialien, Vela, Pallien, Superhumeralien; die liturgischen Farben, die Bischofs- und Abtsstäbe, die Tiara, die Tonsur, die liturgischen Kämme, das Schuhwerk, Handschuhe, Brustkreuze und Bischofsringe: man sieht, ein ausserordentlich reiches Material, welches durch 74 Tafeln unterstützt ist. Für Alle, welche sich mit der kirchlichen Kunstarchäologie des Mittelalters beschäftigen, ist das, leider sehr theure Werk nunmehr unentbehrlich. Mit dem Gegenstande desselben berührt sich in einer gewissen Beziehung die ausgezeichnete und geistvolle Studie über die Liturgie, welche wir L. Duchesne verdanken[7]). Bei dem innigen Zusammenhang der kirchlichen Kunst und der Liturgie muss eine gesicherte kritische Untersuchung über die Entstehung und Entwicklung der letztern auch dem Kunsthistoriker willkommen sein.

Zunächst auch mehr die Litteratur als die Alterthümer geht eine Publication an, mit der uns der unermüdliche General-Administrator der Bibliothèque nationale, Herr L. Delisle beschenkt hat[8]). Diese Anweisungen und Formu-

---

mazione in Chiesa Lombarda a volte. I resti della Basilica di Fausta. Milano, Hoepli 1889. 4°. Preis: L. 36. —.

[7]) Duchesne, L., Origines du Culte chrétien. Étude sur la liturgie latine avant Charlemagne. Paris 1889. 8°.

[8]) Delisle, Instructions adressées par le comité des travaux historiques et scientifiques aux correspondents du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Littérature latine et Histoire du moyen-âge. Paris 1890. 8°.

larien, welche den Correspondenten des französischen Unterrichtsministeriums unterbreitet werden, enthalten zwar hauptsächlich »Exempla« mittelalterlicher Urkunden und Schriftstücke; aber sie berühren auch vielfach das kunstarchäologische Gebiet; Schatzverzeichnisse, Miniaturen, Kalender, Bücherinschriften, Baucontracte u. s. f. kommen hier vor, bezw. zum Abdruck. Ich empfehle die Schrift angelegentlichst allen Freunden des Mittelalters.

Den longobardischen Grabkreuzen haben Barbier de Montault und Baron de Baye ihre Aufmerksamkeit geschenkt[9]).

Für die Wandmalerei der romanischen und gothischen Zeit, selbstverständlich auch für die Ikonographie des Mittelalters, verspricht die grosse Publication der Herren Gelis-Didot und Laffilée bedeutend zu werden[10]).

Das bekannte Prachtwerk des Herrn Robuchon über das Poitou bringt auch für die christliche Archäologie werthvolle Beiträge: so die schöne Arbeit des verdienten Oratorianers P. Ingold über Luçon und J. Michel, und diejenige Berthelés über Airvault, wo u. a. ein dem 12. Jahrhundert angehörendes Antependium in Steinsculptur (Christus zwischen den Aposteln) mit auffallendem Anschluss an die altchristliche Sarkophagsculptur gefunden wurde[11]).

Zur Ikonographie des Mittelalters führe ich ausser den Untersuchungen Barbier de Montault's über einige Livres d'heures[12]) eine hochinteressante Darstellung der Tugenden und Laster an, welche die Crosse de Ragenfroid aus Chartres bietet[13]). Sie gehört dem 12. Jahrhundert an.

Von den Zeitschriften bietet die »Revue de l'art chrétien«, stets vorzüglich ausgestattet und redigirt, weitaus das Meiste für unseren Zweck. Ich hebe aus dem Jahrgang XXXII (1889) hervor: Barbier de Montault über die römischen Stationskreuze. — Cloquet über die mittelalterliche Ikonographie (Forts.) — Bosseboeuf über ein Missale aus Marmoutier (11. Jahrhundert). — Guiffrey über die Teppiche der Pariser Kirchen. — Helbig über die Sculptur im Lütticher Lande im 11. und 13. Jahrhundert. — Barbier de Montault über römische Goldschmiede und Juweliere. — Delattre über altchristliche Lampen im Musée de St. Louis zu Karthago (der Artikel ist um so werthvoller, als das Museum neulich vollständig ausgeraubt wurde). — Cloquet über das Reliquiar des hl. Eleutherius zu Tournay. — Barbier de Montault: Alte Kircheninventare (verdienstliche Zusammenstellung). — Aus Jahrgang XXXIII: De Rossi über die seiner Zeit schon erwähnte Glocke von Canino (8.—9. Jahrhundert). — Montaiglon über versificirte Inschriften

---

[9]) B. de Montault, Les croix de plomb placées dans les tombeaux en manière de pitacium. Limoges 1888. — De Baye, Croix lombards trouvées en Italie. Paris 1889. fol.

[10]) Gélis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle. Paris 1889. fol.

[11]) Robuchon, Paysages et monuments du Poitou. Paris 1889. fol.

[12]) Barbier de Montault, Livres d'heures retrouvés de l'ancienne collection Mordret. — Ders., Les Livres d'heures de la Bibliothèque de la ville d'Angers. Angers 1889. 8°.

[13]) De Mely, La crosse dite de Ragenfroid. Paris 1888.

des Mittelalters. — Didelot Studien zur mittelalterlichen Glyptik, für die Geschichte der Elfenbeinsculptur durchaus beachtenswerther Beitrag. — Delisle über ein Buch aus der Bibliothek des Don Carlos de Viane. — Pron über Handzeichnungen und Malereien des 11. und 13. Jahrhunderts.

Das »Bulletin monumental« (VI. sér. t. V) bringt Erörterungen St. Pauls über romanische Baukunst. — De Baye über fränkische Schmuckgegenstände und eine anglosächsische Fibula aus Marilles. — Bouillet über eine Darstellung der Trinität aus Gaillon. — Palustre über epigraphische Funde in Berry. — Jadart über mittelalterliche Inschriften aus dem Priorat zu Berison. — Durand über ein Vermeilkreuz zu Blanchefosse (13. Jahrhundert). — Barbier de Montault Inventar des Schatzes und der Sammlungen der Abtei Fontgombaud. — Excursion des archäologischen Congresses von Dax nach Spanien (dankenswerthe Mittheilungen über Pampeluna, mit Abbildung des interessanten Bischofssitzes, einer Statue der Synagoge; der Peterskirche zu Olita, eines Richterstuhles zu Tafalla mit schönem, spätgothischem Steinwerk, der alten oktogonen Templercapelle zu Eunate, deren Apsis fünfeckig und deren Kreuzgang kreisförmig ist [!]; der Klosterkirche zu Isache mit seiner eigenthümlichen Apside). Ferner bietet der Band eine französische Bearbeitung von De Rossi's Abhandlung über die silberne Capsella (vgl. Repert. XII, 408), eine Studie Paul Lafond's über die gallo-römischen Sarkophage von Air-sur-l'Adour (beachtenswerthe Ergänzung zu Le Blant's Angabe der gallisch-römisch-christlichen Sarkophage), eine Erörterung des französischen Gesetzes vom 30. März 1887 betreffend die Erhaltung der Kunstdenkmäler, dessen Bestimmungen ich der Betrachtung aller Derjenigen empfehle, welche sich noch immer nicht zu einer gesetzlichen Regelung dieser Materie in unseren deutschen Bundesstaaten entschliessen können. Endlich sei Sepet's Aufsatz über die Propheten hervorgehoben, welcher wieder den Einfluss der Liturgie auf gewisse Darstellungen des Mittelalters nachweist.

Aus der »Revue archéolique« (III. sér. XII und XIII) seien hervorgehoben: Deloche's fortgesetzte Studien über merowingische Ringe; Reinach's Bemerkungen über die von De Voguë eb. 1889, Taf. VIII [33] publicirte Lampe aus Karthago mit dem siebenarmigen Leuchter; Edm. Le Blant's Untersuchung über altchristliche Darstellungen geschichtlicher Verhandlungen, Bestrafungen, Martyrien — ein sehr lehrreicher Aufsatz, wie alles, was aus Le Blant's Feder kommt. Von andern Arbeiten desselben hochverdienten Alterthumsforschers sei hier noch der kleine, aber interessante Aufsatz über einige von Desiderius von Cahors (629—653) dargebrachte Gefässe und deren Inschriften erwähnt (R. Accademia dei Lincei IV, 2, Ser. IV).

Die »Melanges d'archéologie et d'histoire« fahren unter Herrn Geffroy's bewährter Leitung fort, von der erfreulichen Thätigkeit der französischen archäologischen Schule in Rom Zeugniss abzulegen. Der IX. Jahrgang bringt u. a. Arbeiten von Cadier über das Grab Papst Pauls III, von Müntz über die Kunst am Hofe der Päpste im Zeitalter Martin's V, Eugen's IV, Nikolaus V, Calixt III, Pius II, und Pauls II (Fortsetzung seiner bekannten für die Geschichte der Renaissance so ergiebigen Forschungen); von Ed.

Jordan über byzantinische Denkmäler in Calabrien (S. Severina, Rossano, La Roccelette, S. Giovanni bei Stilò) und von Duchesne über Topographie Roms im Mittelalter (Fortsetzung; Forum des Nerva und Umgegend, Lateran; Decoration der Nicolauscapelle daselbst durch P. Calixt II); von Le Blant (Bericht über De Rossi's Inschriftenwerk. Die bis jetzt erschienenen Fascikel I—II des Jahrgangs X bringen noch einen für die Typographie Roms nicht unbedeutenden Beitrag L. Duchesne's.

Das von Letzterm hauptsächlich geleitete »Bulletin critique« hat auch 1889 fortgefahren, der Wissenschaft durch vorzügliche kritische Berichterstattung über das Gebiet der antiquarischen Litteratur vortreffliche Dienste zu leisten.

III.

England. Durchaus mager erscheint der Beitrag Grossbritanniens. Weale's »Ecclesiologist« (Rep. XII, 423) scheint keinen Fortgang zu haben. Dagegen bringt eine andere, ähnliche Zwecke verfolgende Zeitschrift, »The Reliquary« (gegründet 1860) in seinem IV. Bande 88 f. eine werthvolle Notiz des an dieser Stelle schon mehrfach erwähnten P. Hirst, einer der Zierden der Rosminianercongregation, über den sog. Zeon. Der Zeon ist ein liturgisches Gefäss der griechischen Kirche, welches zur Ablution oder Reinigung des Kelches während der Messe dient. Die neulich gebildete Gesellschaft für christliche Alterthümer in Athen, deren thätigstes Mitglied Herr Dr. Lambakis ist, besitzt ein prächtiges Exemplar eines solchen Zeons, dessen Beschreibung und Abbildung wir P. Hirst verdanken.

IV.

America. Von dem zunehmenden Interesse, welches unsere Studien in Nordamerica finden, zeugen wieder verschiedene Erscheinungen, so die neuen Auflagen der ikonographischen Handbücher von Mrs. Clara Erskine Clement[14]), welche zwar einen streng wissenschaftlichen Charakter nicht beanspruchen können, die aber sicher in weiten Kreisen anregend und belehrend wirken und die in ihrer ausserordentlichen Verbreitung Zeugniss dafür ablegen, dass die durch Mrs. Jameson und Luise Twining unter Engländern und Nordamericanern angeregte Beschäftigung mit christlicher Ikonographie keineswegs erloschen ist — ich sage es zu unserer Beschämung, denn wo kann sich bei uns ein Handbuch dieser Disciplin rühmen, es auf zwanzig Auflagen gebracht zu haben?

Werthvoller freilich ist jenes bereits in meinem letzten Jahresbericht vorläufig angekündigte Handbuch der christlichen Archäologie, welches der Professor Charles W. Bennet (in Evanston) in der von Crooks und Hurst herausgegebenen Library of Biblical and theological Literature (IV) erscheinen liess[15]) und welches sich durch ein kurzes Vorwort des nun auch dahinge-

---

[14]) Clara Erskine Clement, A Handbook of legendary and mythological Art. 21e edition. Boston 1890. 8°. — Dieselbe, A Handbook of Christian Symbols and stories of the Saints. Eb. 1886.

[15]) Bennett, Charles, Christian Archæology. New-York 1888. fol.

gangenen Ferdinand Piper dem Leser empfiehlt. Herr Bennett fasst den Begriff der christlichen Archäologie wieder im weitesten Sinne, sein Werk begreift daher nicht bloss die Archäologie christlicher Kunst (Buch I), sondern auch die Alterthümer der Verfassung, Verwaltung (Buch II), des Cultus und des Privatlebens der Christen (Buch III). Auch die erste Abtheilung beschränkt sich bei Herrn Bennett durchaus nicht auf die Denkmäler der bildenden Kunst; sie begreift auch die Epigraphik (Kap. 7), die Poesie und Hymnologie (Cap. 8), die Musik (Cap. 9). Die sechs ersten Capitel verbreiten sich über Topographie und Chronologie unserer Denkmäler (1), über das Verhältniss des Christenthums zur Kunst in den ersten sechs Jahrhunderten (2), über die Symbolik (3), Malerei und Mosaik (4), Sculptur (5) und Architektur. In allen diesen Partieen charkterisirt sich die Darstellung im Wesentlichen als ein verständiges Excerpt aus unserer deutschen einschlägigen Litteratur, wie auch die Abbildungen zum grossen Theil meiner »Realencyklopädie« und der kleinen »Roma sotteranea« entnommen sind. Der Verfasser hätte wohl seine Quellen zuweilen angeben dürfen, aber wie dem auch sei, man kann sich ja nur freuen, alten Bekannten wieder zu begegnen. In Hinsicht der mehr der Theologie angehörenden Abschnitte des Werkes wäre manches zu erinnern; aber abgesehen von diesem Vorbehalt kann man das ganze Buch in seiner Einrichtung und Absicht nur loben, es wird den Americanern sicher vortreffliche Dienste leisten.

V.

Russland. Von Professor Kondakoff's hochbedeutendem Werk über die russischen Alterthümer, dessen ersten Band ich in dem letzten Jahresbericht anzeigte (Rep. XII, 423), ist seither ein zweiter ausgegeben worden, der wiederum in Text und Abbildungen eine Menge des Neuen bringt, diesmal freilich weniger für unsere christlichen Antiquitäten, wenn auch die Kenntniss der vorchristlichen Katakomben neue Bereicherung erfährt. Man darf mit Spannung der Fortsetzung dieser Publication und namentlich der unserm Gegenstand gewidmeten Abtheilung entgegensehen.

VI.

Griechenland. Dass endlich auch mit der Erforschung der christlichen Alterthümer der griechischen Kirche mehr und mehr Ernst gemacht wird, ist nach jeder Beziehung hocherfreulich. Zunächst hat sich Herr Strzygowski, dessen Name unseren Lesern wohlbekannt ist, diesem Felde zugewandt; eine Monographie über die byzantinische Basilika in Chalkis ist als Frucht dieser Thätigkeit zu verzeichnen [16]). Sie bringt uns auf der ihr beigegebenen Tafel die Abbildung einer Madonnenbüste, welche die Gebärde der Orans zeigt. Unter den Griechen selbst scheint Dr. Lampakis in Athen das regste Interesse für christliche Alterthümer an Tag zu legen. Seine der Universität Erlangen vorgelegte Inauguraldissertation behandelt die Kunstwerke des Klosters Dafni, dessen Mosaiken mit denen von Cefalù und S. Marco ver-

---

[16]) Στρζυγοφσκη, Ιωσηφ Παλαια βυζαντιακη Βασιλικη ἐν Χαλκιδι, ἐν Ἀθηναις 1889.

glichen werden. Ich unterlasse nicht auf diesen werthvollen Beitrag zur Ikonographie der griechischen Kunst aufmerksam zu machen: allem Anscheine nach haben wir von Herrn Lampakis und der von ihm jetzt begründeten Gesellschaft für christliche Archäologie in Athen eine höchstwillkommene Förderung unserer Studien zu erwarten.

VII.

Holland. In den Niederlanden geht die von Professor Alberdingk-Thijm in Löwen redigirte »Tijdschrift voor Kunst en Zedegeschiedenis« hier und da auf das Gebiet der christlichen Kunst ein; ich notire aus dem Jahrgang 1889 den Aufsatz des D. Willibrord van Heteren über die Kunst der belgischen Benedictinerklöster vom 10.—13. Jahrhundert, aus 1890 Hezenman's Artikel über den Abtsstab von Bern.

VIII.

Deutschland und Oesterreich. Bereits im vorigen Jahresbericht (Rep. XII, 430) war von Wilpert's »Principienfragen« die Rede, welche Schrift der Verfasser seither durch seinen auch apart ausgegebenen Aufsatz »Nochmals Principienfragen der christlichen Archäologie«[17]) gegen den von Victor Schultze ausgegangenen Angriff vertheidigt hat[18]). Die Polemik, an welcher sich u. A. auch Swoboda (im Oesterr. Lit. Centralbl. 1889, Nr. 17) betheiligte, hat unzweifelhaft eine Menge von Details aufgeklärt, über welche ein so ortskundiger und scharfsinniger Beobachter wie Wilpert neue und zuverlässige Angaben machen und ältere Annahmen berichtigen konnte. Im Uebrigen muss ich bekennen, dass dieser Streit nicht sehr nach meinem Geschmack ist. Ich halte es für durchaus bedauerlich, dass er geradezu zu einem confessionellen Hader angewachsen ist, bei dem die Wissenschaft durchaus zurücktritt. Ich kann namentlich V. Schultze und seinem Nachtreter Bergner den Vorwurf nicht ersparen, in zum Theil völlig unmotivirter und leidenschaftlicher Weise diesen confessionellen Gaul geritten zu haben. Ich muss es geradezu als eine Irreleitung der öffentlichen Meinung bezeichnen, wenn man hier mit Emphase das Banner »katholischer und protestantischer Bilderauslegung« entfaltet, und ich erkläre hiemit entschieden, dass ich mit dieser Zuspitzung oder vielmehr Fälschung der Frage nichts zu thun haben will. Ueber die Principien der Auslegung altchristlicher Bildwerke weichen die Ansichten auseinander und es handelt sich darum, ob die de Rossi'sche Auffassung Recht behält, welche die Bildwerke aus der Atmosphäre ihrer Zeit zu erklären sucht und ihnen (zum Theil!) eine lehrhafte Absicht zuschreibt, oder ob V. Schultze's Meinung die wahre ist, dass die Katakombenbilder nur sepulcralen Sinn haben; oder ob die als überwunden erachtete, aber von Hasenclever wieder hervorgezogene Ansicht durchdringt, wonach der gesammte

---

[17]) Wilpert, »Nochmals Principienfragen«. Separatabdruck aus der röm. Quartalschrift 1890. Rom und Freiburg i. Br. 1890. 8°.

[18]) Victor Schultze, Die altchristlichen Bildwerke und die wissenschaftliche Forschung. Eine protestantische Antwort auf römische Angriffe. Erlangen und Leipzig 1889. 8°.

Typenvorrath der altchristlichen Kunst der antiken, profanen entlehnt sei —, oder ob endlich, wie das Le Blant besonders (und m. E. ganz mit Recht) betont hat, die christlichen Kunstvorstellungen zum guten Theil in der Liturgie wurzeln — um diese Fragen handelt es sich, und ein Blick auf diese Situation genügt, um sich zu sagen, dass keine dieser Auffassungen so beschaffen ist, dass sie nothwendig mit bestimmten confessionellen Ueberzeugungen zusammenhängen müsse. Man wird der Sache nur einen Dienst erweisen, die Controverse von diesem Beigeschmack zu befreien.

Hans Heinrich Bergner[19]), dessen ich soeben gedacht, hat uns mit einer Untersuchung über den »Guten Hirten« beschenkt, die sich als ein besonders heftiger Vorstoss gegen das hervorthut, was der Verfasser »die katholische Darstellung« nennt. Dabei passirt ihm der ergötzliche Irrthum, den Prediger Roller dieser »katholischen Schule« zuzuweisen. Er scheint keine Ahnung von dem zu besitzen, was Herr Roller mit seinen zwei Bänden über die Katakomben gewollt hat, leider auch keine Ahnung von dem, was man in der Polemik guten Ton und Anstand zu nennen pflegt. Im Uebrigen ist seine Erstlingsschrift nicht ohne Verdienst. Sie gilt dem Erweis des Satzes, dass das Bild des guten Hirten nicht aus der profanen Kunst entlehnt ist, sondern dem schöpferischen Geist der Gemeinde angehört, eine Ansicht, welche zwar nicht neu, hier aber mit manchen neuen und, wie mir scheint, durchschlagenden Gründen gestützt ist.

Eine andere Erstlingsarbeit ist die des Dr. Max Schmid[20]) über die Darstellung der Geburt Christi, eine willkommene Ergänzung der Lehner'schen und Liell'schen Werke über die Mariendarstellungen. Zwar ist der theologische Unterbau dieser Arbeit (S. 43 f.) durchaus schwach (so scheint dem Verfasser S. 44 vollkommen unbekannt zu sein, was die Theologie unter der Immaculata Conceptio versteht), aber die kunstarchäologischen Partieen des Buches sind achtbar und bilden sowohl durch die statistische Uebersicht der in Betracht kommenden Darstellungen (S. 1—42, 60 durch Illustration veranschaulichte Scenen) als durch die entwicklungsgeschichtlichen Ausführungen eine wirkliche Bereicherung unserer Kenntniss des Gegenstandes, für welche man dem Verfasser zu Dank verpflichtet ist.

Aus den »Sitzungsprotokollen des Deutschen Archäologischen Instituts« sind hauptsächlich die Mittheilungen zweier jüngerer Forscher hervorzuheben, welche beide in Rom selbst eine vortreffliche Schule gewonnen und sich bereits durch correcte und scharfsinnige Arbeiten hervorgethan haben. Zunächst meine ich Ficker's Notizen über die altchristlichen Sarkophage Spaniens (Mitth. 1889, IV 77), wo über die von Garrucci aufgeführten neun weitere Exemplare signalisirt werden; weiter desselben Mittheilungen über die Zeichnungen der Mosaiken von S. Costanza u. s. f. in einer Handschrift des Escurial (ab. IV, 75 f.); endlich die auch für die byzantinische Kunstge-

---

[19]) Bergner, Der gute Hirte in der altchristlichen Kunst. Berlin 1890. 8°.

[20]) Schmid, Max, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst. Entwicklungsgeschichtliche Studie. Mit 63 Illustrationen. Stuttgart 1890. 8°.

schichte durchaus beachtenswerthe Untersuchung des jetzt als Professor der Theologie am Priesterseminar zu Strassburg wirkenden Dr. Ehrhard über die christliche Epigraphik von Constantinopel (eb. S. 186 f.)

Riegl's Bemerkungen »Zur spätrömischen Ikonographie der Monate« ergänzen Strzygowski's Ausführungen über die Zeichnungen des Filocalus-Kalenders.

Wenden wir uns zu den frühmittelalterlichen Zeiten, so gehen zwar die von Rudolf Hennig herausgegebenen »Deutschen Runendenkmäler« zunächst nicht die christlichen Antiquitäten an; gleichwohl ist dies langerwartete und mit verdientem Beifall aufgenommene Werk auch für unser Gebiet höchst wichtig, insoferne einerseits die Anfänge germanischer Kunstübung davon betroffen werden, andererseits doch auch für die mittelalterliche und namentlich germanische Archäologie das Studium der Runenschrift und Runendenkmäler von der grössten Wichtigkeit ist.

In wievielfacher Hinsicht Delisle's Zusammenstellungen der Sacramentarien für die mittelalterliche Litteratur wichtig ist, das wurde seiner Zeit an diesem Orte berührt. Jetzt hat Anton Springer den Sacramentarien auch vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus ihr Recht widerfahren lassen [21]. Aus ihrer Hand liess sich das allmähliche Heranwachsen der frühmittelalterlichen Kunst aus der ornamentalen Richtung zur historischen Auffassung erkennen, so dass die Sacramentarien als wichtige Denkmäler der gesetzmässigen Entwicklung dieser Kunstperiode erscheinen. Auch diese Abhandlung stellt demnach einen bedeutsamen Beitrag in der Richtung auf unseren Erkenntniss einer allgemein geltenden geschichtlichen Ordnung dar.

Etwas tiefer ins Mittelalter hinein führen uns Tikkanen's »Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel«, eine Untersuchung, welche sich der Aufmerksamkeit der Ikonographen in hohem Grade empfiehlt. Der finnländische Forscher schreibt die frühere Hälfte der Mosaiken von S. Marco in Venedig der byzantinischen Kunst zu und erkennt in den venezianischen Mosaiken des 13. Jahrhunderts die Zwischenstufe zu denjenigen von Kahrieh-Djamissi in Constantinopel (Anfang des 14. Jahrhunderts), welche zum letztenmale die byzantinische Kunst auf einer beträchtlichen Höhe zeigen [22].

Ausser den genannten Leistungen hat das Gebiet der christlichen Ikonographie einige sehr beachtenswerthe Novitäten aufzuweisen. Gestreift wird es in Heer's Versuch über die Zürcher Heiligen Felix und Regula [23], mehr als auf einem Punkte auch durch E. Rhode's Psyche — sicherlich eines der gelehrtesten, geistvollsten und merkwürdigsten Bücher der letzten Jahre [24]. Ich behalte mir vor, auf dieses bedeutende Werk, wenn es vollendet vorliegen

---

21) A. Springer, Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des frühen Mittelalters. (Abhandl. d. Sächs. Gesellsch. d. W. W. XI, Nr. 4), Leipzig 1889. 8°.

22) J. J. Tikkanen, Die Genesisbilder in Venedig und die Cottonbibel. Helsingfors 1889. 4°.

23) Heer, Gottfr., Die Zürcher Heiligen St. Felix und Regula. Vortrag, gehalten im historischen Verein des Kantons Glarus. Zürich 1889. 8°.

24) E. Rohde, Psyche. I. Hälfte. Freiburg i. Br. 1890. 8°.

wird, zurückzukommen. — Von einem Bruder des oben erwähnten Dr. Ficker, P. G. Ficker, erhielten wir eine durchaus dankenswerthe Untersuchung über den Mitralis des Sicardus als Quelle mittelalterlicher Ikonographik. Sicard war Bischof von Cremona 1185—1215 und schrieb um 1200 seinen Mitralis, eine liturgische Schrift, welche Durant, der Verfasser des Rationale div. officiorum neben Beleth öfter anführt und welche zuerst durch Migne 1855 abgedruckt wurde[25]). Dies Werk steckt voll von Beziehungen auf die mittelalterliche Kunstübung und Symbolik, und es war ein glücklicher Griff, welchen Herr Ficker damit gethan hat, dass er den Inhalt desselben zum erstenmal vorlegte. Wichtiger noch ist Lauchert's »Geschichte des Physiologus«[26]). Hatte schon Hommel in der Einleitung zu dem äthiopischen Physiologus dieser Litteratur eine kritische Untersuchung zugewendet, so wird hier die ganze mittelalterliche Entwicklung dieser Thiergeschichten vorgelegt, deren Ursprung in Alexandrien zu suchen ist. Der Verfasser bekennt, dass er nicht Kunsthistoriker ist und dem Gegenstande lediglich von der litterargeschichtlichen Seite beizukommen gesucht habe; demgemäss soll auch kein Werth darauf gelegt werden, dass das Capitel über »die Symbolik des Physiologus in der christlichen Kunst« (S. 208 ff.) nur eine etwas magere Skizze darstellt: die ganze Arbeit Lauchert's kommt doch der Kunstwissenschaft in erster Linie zu gut.

Ein vielbesprochenes Denkmal, die aus der Kathedrale zu Metz nach Paris (Musée Carnavalet) gekommene kleine Reiterstatuette Karls d. Gr. hat soeben durch den kaiserlichen Archivdirector Dr. Wolfram in Metz eine erneute Prüfung erfahren. Ausm' Weerth hat dieselbe, wie man sich erinnern wird (Rep. VIII. S. 266) als ein echtes Werk der karolingischen Zeit zu erweisen versucht: mit Gründen, welche den Eindruck der Stichhaltigkeit machen, vertheidigt Wolfram in seiner hochinteressanten Broschüre, dass die Statuette nicht karolingischen, noch ottonischen Urprungs sei, dass sie im Gegentheil der Renaissancezeit angehöre und aller Wahrscheinlichkeit nach dieselbe sei, welche laut eines Capitelsbeschlusses von 1507 in Metz entstand und bei welcher die Figur des Kaisers nach dem Bilde Karls des Kahlen in den Handschriften des Domcapitels gearbeitet wurde. Dem gegenüber hatte P. Clemen in seiner in vieler Hinsicht glücklichen und beachtenswerthen Studie über die Porträtdarstellungen Karls d. Gr.[27]) von Neuem den Versuch gemacht, die Reiterstatuette dem karolingischen Zeitalter zu vindiciren. Der Ikonographie des hohen Mittelalters gehörte die Ausmalung des Braunschweiger Domes an, welche uns das von Behrens in Braunschweig soeben herausgegebene pracht-

---

[25]) Paul Gerhard Ficker, Der Mitralis des Sicardus, nach seiner Bedeutung für die Ikonographie des Mittelalters. (Beitr. zur Kunstgeschichte. N. F., IX.) Leipzig 1889. 8°.

[26]) Friedr. Lauchert, Geschichte des Physiologus. Strassburg 1889. 8°.

[27]) P. Clemen in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 1889, XI, 229. (Dazu vgl. auch weiter unten S. 481. Anm. d. R.) Aus demselben Hefte seien hier noch hervorgehoben: Prof. H. Loersch's Mittheilungen über »ein Sühnegeschenk für das Aachener Münster« (Stickerei des 15. Jahrhunderts) und Hansen's Aufsatz über den Aachener Domschatz und dessen Schicksale während der Fremdherrschaft.

volle Domwerk in guten Lichtdruck-Reproductionen bringt, eine Publication, welche ich der Theilnahme des Publicums auf das beste empfohlen haben möchte [28]).

Ich nenne als letzte der in Betracht kommenden ikonographischen Arbeiten die bedeutendste von allen, die Herausgabe der Trierer Adahandschrift [29]). Längst war der sog. Codex aureus der Trierer Stadtbibliothek als ein Hauptdenkmal karolingischer Kalligraphie bekannt; erst jetzt hat er mit dieser glänzenden Publication der schon so hochverdienten »Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde« seine wissenschaftliche Würdigung und Einreihung erlangt. Und zwar haben K. Menzel die Schrift, Corssen den Inhalt (Evangelien), A. Schnütgen den dem J. 1499 angehörenden Prachteinband, Hettner den auf diesem angebrachten antiken Cameo, H. Janitschek die künstlerische Ausstattung des Textes behandelt, während Prof. Lamprecht die Leitung des ganzen Unternehmens besorgte, welches geradezu mustergiltig zu nennen ist. Für uns ist Janitschek's Beitrag der wichtigste: er ist zu einem förmlichen, auf einer Reihe von Punkten durchaus neue und kostbare Resultate liefernden, zusammenfassenden Essay über die karolingische Buchmalerei ausgewachsen, welcher des Verfassers Ausführungen in der »Geschichte der d. Malerei« vielfach ergänzt und namentlich dadurch höchst verdienstlich ist, dass dem feinen kritischen Vermögen seines Autors die Unterscheidung und Charakterisirung der verschiedenen Schulen karolingischer Buchmalerei gelungen ist.

Gehen wir zur Geschichte der christlichen Architektur über, so ist zunächst der Fortsetzung des grossen Dehio- von Bezold'schen [30]) Werkes zu gedenken, dessen III. Lieferung Taf. 117—210 begreift und die Darstellung der Hallenkirchen mit Tonnengewölbe, der tonnengewölbten Basilika, der kreuzgewölbten Basilika Westeuropas, des Gewölbebaues in Oberitalien, den Alpenländern und Deutschland bringt. Man kann diesem verdienstvollen Werke nur weiteste Verbreitung wünschen: seine rechte Brauchbarkeit wird es freilich erst erhalten, wenn sehr sorgfältige Indices zu Text und Tafeln am Schlusse geboten werden.

Abgeschlossen liegt jetzt Holtzinger, Geschichte der altchristliche Architektur vor [31]). Nach einer Einleitung über Umfang, Inhalt und Grundbedingungen der Form der altchristlichen Architektur werden (Buch I) die altchristlichen Kirchen, dann (Buch II) die Baptisterien, zuletzt (Buch III) die Sepulcral- und Memorialbauten behandelt. Vielleicht war die umgekehrte

---

[28]) Aus dem Dom zu Braunschweig. Ausmalungen des südlichen Kreuzarmes. 50 Blatt in 1/10 Originalgrösse. Braunschweig, G. Behren's Verlag. Fol. M. 75. —.

[29]) Die Trierer Adahandschrift. Bearbeitet und herausgegeben von K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schnütgen, F. Hettner, K. Lamprecht. (Publ. der Gesellsch. f. Rhein. Geschichtskunde. VI.) Leipzig 1889. 4°.

[30]) Dehio und Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. III. Lfg. Stuttgart 1888. (Vgl. Repert. VIII, 353; XI, 428.)

[31]) Heinr. Holtzinger, Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung. Stuttgart 1889. 8°.

Ordnung die richtige. Auch über den Ursprung und die Entwicklung der Basilika denke ich mehrfach anders als der Verfasser. Im Uebrigen ist das schön ausgestattete Werk eine ganz vorzügliche Leistung, namentlich gibt kein anderes Werk dem Anfänger solche Einführung in die Kenntniss der Innenausstattung des altchristlichen Kirchengebäudes. Es gereicht mir zum Vergnügen, diese fleissige und saubere Arbeit allen Studierenden der Kunstgeschichte und der Theologie zu empfehlen. Ebenso günstig denke ich von der Studie, welche Jul. Schlosser den Klosteranlagen des frühen Mittelalters gewidmet hat [32]; das Thema war noch so gut wie unbearbeitet, insofern Lenoir's »Architecture monastique« sich hauptsächlich mit der spätern mönchischen Baukunst beschäftigt. Lassen die Zeichnungen, welche der Schlosser'schen Broschüre beigegeben sind, zu wünschen [33], so verdient der Text alles Lob. Vielleicht hätte sich durch stärkere Berücksichtigung der englischen Klosteranlagen das hier gebotene Bild erweitern und vervollständigen lassen.

Einen speciellern Zweck verfolgen zwei Publicationen C. Rhoen's, von denen die eine noch dem vorigen Jahre angehört [34]. Beide verrathen die Hand eines ausgezeichneten Kenners, dessen bauanalytische Untersuchungen über die karolingische Pfalz als Arbeiten von hohem Werthe zu bezeichnen sind. Wer sich mit der Kunst des 9. u. 10. Jahrhunderts beschäftigt, wird an ihnen nicht vorbeigehen dürfen.

Von Museumskatalogen, welche unseren Gegenstand mehr oder weniger angehen, erwähne ich Hugo Graf's Verzeichniss der Romanischen Alterthümer des Bayerischen National-Museums [35] und Dr. O. A. Hoffmann's Katalog des Steinsaals des Museums zu Metz [36], beides sehr achtbare und sorgfältige Leistungen, welche die Benutzung der betreffenden Sammlungen ausserordentlich erleichtern.

Einen werthvollen Beitrag zur Glockenkunde liefert C. Schönermark's »Altersbestimmung der Glocken« [37]. Der Abschnitt über die ältesten Glocken ist freilich ganz ungenügend. Konnte dem Verfasser de Rossi's Veröffentlichung über die Glocke von Canino (s. o.) noch nicht bekannt sein, so liegt doch aus England und Schottland für die Glocken der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends ein sehr werthvolles Material vor, das in Deutschland nicht beachtet zu sehen ich schon bei der Besprechung von Otte's »Glockenkunde« bedauert habe.

---

[32] Jul. Schlosser, Die abendländische Klosteranlage des frühen Mittelalters. Wien 1889. 8°.

[33] Vgl. Lübke, Allgem. Ztg. 1890, Nr. 88, Beil.

[34] C. Rhoen, Die Capelle der karolingischen Pfalz zu Aachen. Aachen 1887. 8°. — Ders., Die karolingische Pfalz zu Aachen. Eine topographisch-archäologische Untersuchung ihrer Lage und Bauwerke. Aachen 1889. 8°.

[35] Kataloge des Bayer. National-Museums, V. Bd. München 1890. 4°.

[36] Der Steinsaal des Alterthums-Museums zu Metz. Metz 1889. 8°.

[37] G. Schönermark, Die Altersbestimmung der Glocken. Berlin 1889. (Besonderer Abdruck aus der Zeitschrift f. Bauwesen, Jahrg. 1889.) 4°.

Eine archäologische und kunstgeschichtliche illustrirte Kirchengeschichte hat der nunmehr verstorbene protestantische Theologe Friedr. Baum unternommen [38]. Der Text des Werkes ist durchaus populär, auf einen grössern Leserkreis berechnet, leider oft durchaus unzulänglich und zuweilen selbst total verkehrt. Die Auswahl der Illustrationen ist dagegen ganz anerkennenswerth, so dass das Buch sich gewiss Freunde erwerben wird.

Der Streit über die Renaissance, von welchem Rep. XII 427 ff. berichtet, ist seither von beiden Seiten weitergeführt worden: von Prof. Johann Graus in Graz einer-, von A. Reichensperger anderseits [39].

Von den Zeitschriften fährt die »Römische Quartalschrift« fort, für unsern Zweck das ausgiebigste Organ darzustellen. Der III. Jahrgang bringt eingehende Mittheilungen Marucchi's über das vor Porto del Popolo entdeckte Coemeterium und die Basilika des hl. Valentin, von denen an diesem Orte bereits mehrfach die Rede war; weiter von Armellini über die neuentdeckte Frontseite des ursprünglichen Altares von S. Agnese an der Via Nomentana (4. Jhrh.). De Waal berichtet über die goldne Krone aus dem Schatz des Cav. Rossi, in welcher der Verfasser einen Schmuck des zum Exarchen emporgewachsenen Erzbischofs Sergius von Ravenna (752) erblickt — jedenfalls ein höchsteigenartiger Fund; Kirsch über neue Funde in S. Giovanni e Paolo und über ein neuentdecktes Coemeterium in Bolsena. Sehr beachtenswerth sind namentlich Swoboda's Bemerkungen über altchristliche Marmorpolychromie und Prof. Franz Wickhoff's Ausführungen über das Apsismosaik in der Basilika des hl. Felix zu Nola, womit endlich einmal der Anfang zu einer kunstarchäologischen Bearbeitung der altchristlichen Reste Nola's gemacht ist. Ich habe diese Denkmäler im vorigen Jahre besucht und mich überzeugt, ein wie reiches Feld da noch der Bearbeitung harrt. Wilpert berichtet weiter über Madonnenbilder aus den Katakomben, De Waal über ein Christusbild aus der Zeit Leo's III (in S. Pellegrino bei Porta Angelica), Armellini über das Oratorium und Coemeterium der hl. Thecla (an der Via Ostiensis, ein Annexum von S. Paolo). Im 1. Hefte des Jahrgangs IV behandelt Strzygowski Reste altchristlicher Kunst in Griechenland (Katakomben auf Melos, in Chalkis auf Euboea, in der Nähe Athens; Reste einer Kirche am Südabhang des Lykabettos aus dem 5. Jahrhundert, Sarkophag mit der Inschrift des Bischofs Klematios; byzantinische Kirche in Olympia); De Waal über drei altchristliche Sarkophagedeckel; Kirsch über neue Funde in Rom; Künstle über de Rossi's neueste Arbeiten über S. Costanza und seine Mosaiken.

Auch die »Zeitschrift für Christliche Kunst« verfolgt unter

---

[38]) Friedr. Baum, Kirchengeschichte für das evangelische Haus. 2. Aufl., herausgegeben von Christ. Geyer. Mit ca. 500 Vollbildern, Textabbildungen (!) und Beilagen. Nördlingen 1889.

[39]) Joh. Graus, Ueber eine Kunst-Anschauung. Briefliches an einen Freund. Bamberg 1889. — A. Reichensperger, Zur Kennzeichnung der Renaissance, in der Zeitschrift f. christl. Kunst 1890, Nr. 1 f., worauf Graus geantwortet hat: »Zum modernen Stilhass und zur Kennzeichnung seiner neuesten Argumente«, Kirchenschmuck 1890, XXI, Nr. 6.

Schnütgen's Redaction wacker ihren Weg. An Aufsätzen, welche die ältere christliche Kunst berühren, ist aus Jahrgang II kaum etwas hervorzuheben, da die Zeitschrift weitaus ihrem grössern Inhalte nach das spätere Mittelalter, Renaissance u. s. f. behandelt, namentlich auch das Kunstgewerbe. Ikonographische Beiträge geben Steche (über die Porta Ezechielis als Typus), Beissel (über den Taufbrunnen des Hildesheimer Domes), Effmann (über die Bildwerke auf dem Freckenhorster Taufstein).

Für Süddeutschland haben Keppler's vortreffliches »Archiv für Christliche Kunst« und das »Christliche Kunstblatt« ihre Bedeutung behalten. Jenes bringt u. a. Nachrichten die Bildwerke des Taufsteins in Freudenstadt, mittelalterliche Holzsculpturen aus Oberschwaben, Lese- und Singpulte, über Wandgemälde in Brixen, über Erweiterung und Vergrösserung von Kirchen; es bespricht auch das Thema »Reformation und deutsche Baukunst«. Von den Beiträgen des letztern hebe ich hervor: Wernicke über die bildliche Darstellung der apostolischen Glaubensbekenntnisse in der deutschen Kunst des Mittelalters; Cuno über die Decke der Michaelskirche zu Hildesheim; Klemm über das Fortleben des Symbols des Fisches im Mittelalter; Vict. Schultze: über die altchristliche Bildhauerkunst in Ravenna (beachtenswerthe und nützliche Notizen!); Merz über die Deckengemälde in Zillis, aus und zur Geschichte der deutschen Malerei von Janitschek.

Aus den »Bonner Jahrbüchern« (LXXXVIII) notire ich Klinkenberg's brauchbare Studie über die Clematiusinschrift zu Köln, welche in den meisten Punkten das Richtige trifft; J. Naeher, Untersuchungen über Entstehung und Entwicklung der deutschen Steinmetzzeichen, ein nützlicher Beitrag zur Förderung einer Frage, deren endgültige Lösung doch einen etwas solidern epigraphischen Unterbau fordert.

Viel namhafter ist der Beitrag der »Mittheilungen der k. k. Centralcommission«, in deren XV. Jahrgang (N. F.) Alfr. Schnerich die Thürflügel des Hauptportals am Dom zu Gurk (Scenen aus dem A. u. N. T., 13. Jahrhundert, sehr interessant zur Geschichte der Bilderbibel!), Rud. Müller zwei mittelalterliche Diptychen (Rheinische Arbeiten in Prag) erörtern, während Jahrgang XVI die ausgiebige und sehr werthvolle Untersuchung Heinrich Swoboda's über frühchristliche Reliquiarien des k. k. Münz- und Antikencabinets bringen. Es handelt sich da um Funde aus der Umgebung des Domes von Pola, unter denen eine kostbare Silberrosette, das Bild des jugendlichen, bartlosen Erlösers zwischen Petrus und Paulus (4.—5. Jahrhundert), und andern Heiligen (Hermagoras etc.?) im Vordergrund steht. Diese Funde geben dem Herausgeber Anlass zu einer erneuten Behandlung der Bilder der Apostelfürsten sowohl als der Frage der Blutampullen: nach beiden Richtungen muss diese Studie als eine der besten und reichhaltigsten Arbeiten auf dem Gebiete der christlichen Archäologie, welche uns die letzten Jahre gebracht haben, bezeichnet werden, und man muss demnach den Verfasser derselben als eine der tüchtigsten Stützen unserer jungen Wissenschaft bewillkommnen.

Von andern Organen hat das von Hefele redigirte »Diözesan-Archiv von Schwaben« in seinem VII. Jahrgang fortgefahren den mittelalterlichen

Antiquitäten des Landes einige Aufmerksamkeit zu widmen. Die »Westdeutsche Zeitschrift« (Jahrgang XIII) betrat nur mit einigen epigraphischen Fundberichten Hettner's unser Gebiet, die »Zeitschrift für Kirchengeschichte« blieb in ihrem Jahrgang XI gleich der »Tübinger Theol. Quartalschrift« des Jahres 1889 demselben fern.

Dagegen muss ich zum Schlusse eines Werkes gedenken, welches zwar zunächst nicht kunstgeschichtlichen Inhaltes ist, wohl aber hier eine Erwähnung verdient, weil es den Antheil bezeugt, den die Kirchenhistoriker mehr und mehr für diese unsere Studien an Tag legen. Ich meine Ed. Bratke's »Einleitung in die Kirchengeschichte«, wo in höchst erfreulicher Weise der christlichen Archäologie als einer wichtigen Hilfswissenschaft der historischen Theologie ihr gebührender Platz angewiesen und ihre Litteratur fortwährend berücksichtigt wird[40]). *F. X. Kraus.*

Kunstgeschichte.

Les Archives des Arts. Recueil de documents inédits, ou peu connus par **Eugène Müntz.** Première Série. Paris, Librairie de l'Art, 1890. 8°. 196 pp.

In dem vorliegenden Bande hat der Verfasser eine Reihe von Urkunden, zumeist zur Geschichte der italienischen Kunst gehörig, gesammelt. Die Freunde der letzteren werden es ihm Dank wissen, dass er ihnen das in seiner ursprünglichen Publication in verschiedenen Zeitschriften zerstreute Material nun in so handlicher Form vereinigt darbietet. Die Wichtigkeit und der Werth des Gebotenen, die sich aus der folgenden summarischen Uebersicht des Inhaltes ergeben, rechtfertigen das Verfahren des Verfassers gewiss zur Genüge. Kurze Einleitungen zu den einzelnen Stücken orientiren den Leser im Allgemeinen, und heben die Resultate, die aus den mitgetheilten Documenten folgen, im Besonderen hervor. Dass sie alle Vorzüge, denen wir in den Arbeiten des Verfassers zu begegnen gewohnt sind, an sich tragen, brauchen wir bei der gleichen Sorgfalt, die er den grössten wie kleinsten derselben zuwendet, kaum besonders zu betonen.

Die Sammlung beginnt mit einem dem vaticanischen Archiv entnommenen Ausgabenregister, welches über die durch Papst Urban V. im Jahr 1369 zur Ausschmückung zweier Capellen im Vatican unternommenen Arbeiten berichtet. Es waren dabei ausser einer Anzahl völlig verschollener Maler auch vier bekannte Meister der Schule Giotto's beschäftigt: Giottino, dessen schon Vasari als bei der Ausschmückung des Laterans thätig erwähnt, Giovanni da Milano und die Brüder Giovanni und Angelo Gaddi, die Söhne Taddeo's, welch letztere drei wir bisher als Mitarbeiter Giottino's in Rom nicht kannten. Näheres über die in Rede stehenden Malereien ist indess den angeführten Urkunden nicht zu entnehmen. Besondern Dank verdient der Verfasser für den in einem der nächsten Beiträge gegebenen Wiederabdruck der Nachrichten

---

[40]) Ed. Bratke, Wegweiser zur Quellen- und Litteraturkunde der Kirchengeschichte. Gotha 1890. 8°.

über die beiden Bronzepforten Ghiberti's, welche dem seither leider abhanden gekommenen »Libro della seconda e terza porta di bronzo della chiesa di S. Giovanni Batista di Firenze« im Archiv der Arte dei Fabricanti entnommen, zuerst von Tommaso Patch (Ant. Cocchi) in dessen 1773 erschienenem Kupferwerk über die genannten Pforten veröffentlicht wurden, bei der überaus grossen Seltenheit des letzteren indess heute uns nur durch die in den letzten beiden Vasariausgaben enthaltenen, etwas summarischen Auszüge daraus bekannt waren. — Der folgende Beitrag macht uns mit einer aus dem 16. Jahrhundert stammenden Abschrift der von Matteo di Borgo San Sepolcoro herrührenden lateinischen Uebersetzung des Perspectivtractats von Piero della Francesca bekannt, die in der Pariser Nationalbibliothek bewahrt wird, und sich dadurch auszeichnet, dass darin — wenigstens relativ — getreue Copien der Zeichnungen enthalten sind, welche das heute verlorene Originalmanuscript Piero's enthielt. (Eine der Abschriften des letzteren, von M. Ravaisson entdeckt, befindet sich in der Bibliothek zu Bordeaux, eine zweite in jener zu Parma, eine dritte [ohne Zeichnungen] in der Ambrosiana; Exemplare der lateinischen Uebersetzung ausser Paris auch in der letzteren.) Es folgt der Vertrag, womit von der Confraternità della Misericordia der Auftrag zur Verkündigungsgruppe im Dom zu Empoli an ihren Meister, Bernardo Rossellino, am 7. August 1447 vergeben und mit 36 Goldgulden bezahlt wird; ferner einige durch Davari's jüngste Publication über Melioli überholte Briefe des genannten Künstlers und eine ursprünglich von Lorenzi publicirte Urkunde, womit am 17. Februar 1501 einem »maistro Christofalo da le medaglie«, der sich seit Längerem im Besitz eines Grundstückes in Venedig befindet, dieser letztere bekräftigt wird. Wenn Müntz in dem Genannten den Bildhauer Gian Cristoforo Romano vermuthet, weil wir von einem Aufenthalt desselben zu Venedig am 19. Februar 1502 wissen, so können wir ihm darin nicht beistimmen: denn jedenfalls war dieser Aufenthalt nur ein vorübergehender, während der Umstand, dass der »maistro Christofalo« der Urkunde sich im Besitze von Grund und Boden befindet, der ihm — wie es darin heisst — schon vorher (altre volte) von der Signorie überlassen worden war, vielmehr darauf zu schliessen berechtigt, dass er, wenn nicht ständig, doch jedenfalls eine längere Zeit vor dem 17. Februar 1501 in Venedig ansässig war. Auch stimmt die Qualification als Medailleur nur ganz annähernd auf Cristoforo Romano, der diese Kunst, wie wir wissen, nur nebenher betrieb, und bei Mit- und Nachwelt sich vielmehr eines weitverbreiteten Rufes als Bildhauer erfreute, der denn auch gewiss in der Bezeichnung durch den Rath der Zehn zum Ausdruck gekommen wäre, wenn es sich in unserer Urkunde um ihn handeln würde.

Auf ein vom Verfasser mit so viel Erfolg angebautes Gebiet führen uns einige Nachweise, die sich auf Teppichweberei beziehen. Eine Reihe davon — der früheste schon aus dem Jahre 1041 datirend — liefert Beweise für die Ausübung der Hautelisse-Weberei im Abendlande lange vor dem 13. Jahrhundert, in welche Epoche bekanntlich von anderer Seite die Uebertragung derselben aus dem Orient in den Occident verlegt wird; eine zweite bezieht sich auf das im 15. Jahrhundert vom Herzog Federico in Urbino gegründete

Atelier und auf eine darin hergestellte, aber seit der Mitte des 17. Jahrhunderts verschwundene Suite von Teppichen mit der Darstellung der Belagerung von Troja; eine dritte auf die Geschichte der Teppichweberei in Mailand, woraus unter Anderem hervorgeht, dass diese schon durch Franc. Sforza daselbst eingebürgert wurde. In einem vierten Beitrag endlich theilt der Verfasser aus dem im britischen Museum befindlichen Inventar des Nachlasses König Heinrich's VIII. das ungemein reiche Verzeichniss der Teppiche mit — es enthält 208 Stücke —, die einst die Wände des Königspalastes in Westminster schmückten.

Den Schluss der auf italienische Kunstgeschichte bezüglichen Mittheilungen bilden je ein Brief (geringerer Wichtigkeit) von Tizian, Giulio Clovio und Franc. Testa an die Herzogin Margaretha von Parma und eine Notiz über die kleine Bronzestatuette Ludwig's XIII. im Museo nazionale zu Florenz, in der Müntz auf Grund einer Briefstelle, die eines »Modells des Dauphins« erwähnt, das Francavilla begonnen habe, eben dieses letztere und nicht, wie bisher angenommen wurde, ein Werk Pietro Tacca's erkennen will. Wir haben beim ersten Erscheinen der Notiz des Verfassers (im Courrier de l'Art Nr. 24, 1886) die Gründe, die gegen seine Ansicht sprechen, aufgezählt (s. Kunstchronik 1887, S. 248) und müssen, da sie an gegenwärtigem Orte nicht widerlegt sind, an der Autorschaft Tacca's nach wie vor festhalten.

Französische Künstler und Kunstwerke (Guillaume Dupré, Silvestre, Denon, Liotard, Vernet) betreffen die folgenden Mittheilungen, die wir als weniger belangreich hier übergehen. Erwähnt sei nur noch eine lange Reihe von Briefen des bekannten französischen Sammlers und Kunstkenners Mariette an den venezianischen Architecten Temanza. Es handelt sich darin vorzugsweise um den Ankauf von Zeichnungen und Stichen für die Sammlungen, sowie von italienischen Werken für die Bibliothek des französischen Kunstfreundes, wofür sich dieser bei der Umständlichkeit des damaligen Geschäftsverkehrs der Hilfe seines Freundes und Correspondenten bedient. Fast ohne Ausnahme sind es Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts, die dabei in Betracht kommen, — denen wir heutzutage nur mehr sehr wenig Interesse entgegenbringen können. Mariette seinerseits vermittelt durch seine Fürsprache die Ernennung Temanza's zum Mitglied der Akademie der Baukunst in Paris, worauf der letztere grosses Gewicht gelegt zu haben scheint, verschafft ihm genaue Aufnahmen des durch Fra Giocondo erbauten Pont Nôtre-Dame und schreibt für ihn eine Abhandlung über seine Erbauung, die Temanza in der beabsichtigten Biographie des Frate zu verwerthen gedenkt. Schade, dass der Verfasser die Briefe Temanza's, die sich ebenfalls in seinem Besitz befinden und die er nach einer Aeusserung auch zu veröffentlichen gedenkt, nicht schon hier an den entsprechenden Stellen der Correspondenz Mariette's eingereiht hat. Erst dadurch hätten wir ein vollständiges Bild des Verkehrs der beiden berühmten Kunstfreunde erhalten.

Bruchstücke aus dem in der Nationalbibliothek zu Neapel bewahrten Tagebuch Cassiano's del Pozzo, des Begleiters des Cardinals Franc. Barberini auf dessen Legation nach Frankreich im Jahr 1625 (s. Repertorium Bd. X,

S. 113), deren eines eine Liste der zu jener Zeit berühmtesten französischen Künstler, ein zweites eine etwas summarische Schilderung der Königsgemächer im Louvre gibt, während die folgenden interessante Einzelheiten über die Sammlungen du Peiresc's und des Lyoner Kunstfreundes Pontus enthalten, schliessen sammt einer auf die Stecherfamilie der Drevet bezüglichen Notiz, worin Geburts- und Todesdaten ihrer Mitglieder auf Grund urkundlicher Belege festgestellt werden, den vorliegenden Band, aus dessen reichem Inhalt jeder Freund kunsthistorischer Studien, je nach seiner besonderen Richtung eine oder die andere interessante Bereicherung schöpfen dürfte.

C. v. Fabriczy.

Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi, Studi di **Vincenzo Bindi** con prefazione di Ferdinand Gregorovius. Napoli, Giannini, 1889.

Der um die Kunstgeschichte seiner Heimat schon durch eine Reihe kleinerer Veröffentlichungen hochverdiente Professor Vincenzo Bindi in Capua hat seine bezüglichen Forschungen jüngst in einem monumentalen Werke zusammengefasst, das unter dem obigen Titel in zwei splendiden Quartbänden, deren einer den Text, der andere 225 Tafeln in Lichtdruck und Kupferstich enthält, erschienen ist. Wenn auch die Verarbeitung des Materiales, das naturgemäss ein viel reicheres ist, als das seinerzeit in den »Mittelalterlichen Kunstdenkmälern Süditaliens« von Schulz gebotene, weil es ja die ganze Kunst der Renaissance bis auf das Seicento herab mit umfasst, die organische Gliederung vermissen lässt — es sind vielmehr nur einzelne Monographien, die nach topographischem Gesichtspunkt aneinandergereiht uns geboten werden —; wenn ferner in der geschichtlichen und künstlerischen Würdigung der einzelnen Werke und Meister sowohl, wie der ganzen Kunstentwicklung jener Provinzen das localpatriotische Moment mehr als der absolute Werth jener und die Bedeutung dieser für die Geschichte der gesammten italienischen Kunst erlaubt, betont erscheint; wenn endlich auch der Verfasser, von dem Wunsch verleitet, alles nur Erreichbare zu geben, in der Auswahl des Stoffes hier und da den Massstab für den Werth und die Wichtigkeit des Gebotenen verloren hat, wenn er namentlich in der Beurtheilung manches der vorgeführten Werke eine präcisere Kenntniss der Kunst Italiens und selbst eine solche der entscheidenden stilistischen Charaktere der Hauptepochen ihrer Entwicklung vermissen lässt (so schreibt er z. B. eine Statue des hl. Justinus im Dom zu Chieti, ein unzweifelhaftes Werk des Barocco, dem Quattrocentisten Nicola di Guardiagrele zu), so ist seine Arbeit doch als eine werthvolle Bereicherung der litterarischen Hilfsmittel zur Kenntniss eines Theiles der Kunstdenkmäler Italiens zu begrüssen, der sich bisher theils in Folge der Entlegenheit und schwierigen Zugänglichkeit der betreffenden Gegenden, theils weil die Forschung noch vollauf mit der Klarlegung viel bedeutenderer Partien der italienischen Kunstgeschichte beschäftigt war und noch ist, einer näheren gründlichen Untersuchung wenigstens zu einem grossen Theile entzogen hatte. — Auch die bildliche Ausstattung verdient im Allgemeinen volle Anerkennung. Ihr Werth als Quellenmaterial wird indess dadurch beeinträchtigt, dass ein Theil der Tafeln

nicht nach unmittelbaren photographischen, sondern nach malerischen Aufnahmen hergestellt wurde. Manches, z. B. die ziemlich zahlreichen landschaftlichen Städtebilder, wäre entbehrlich gewesen; anderes — wie die Darstellung von Volkstypen und Trachten in Aufnahmen moderner Meister — fällt nun schon ganz und gar aus dem wissenschaftlichen Rahmen des Werkes.

C. v. F.

David Ritter von Schönherr: Geschichte des Grabmals Kaisers Maximilian I. und der Hofkirche zu Innsbruck. Separatabdruck aus dem Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. XI. Band. S. 140—268. Wien, 1890, Adolf Holzhausen.

Schönherr hat sein vor Jahresfrist in der Colin-Monographie gegebenes Versprechen (S. 57, Anm.), die mit 1502 beginnende Geschichte des Innsbrucker Kaisergrabmales in einer besonderen Arbeit zu behandeln, bereits in anerkennenswerther Weise eingelöst. Denn da seine bis zum Tode Maximilians I. reichende Geschichte des Grabmales, die er 1864 im »Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols« veröffentlichte, längst vollständig vergriffen ist und seither ein überaus reiches, den Gegenstand betreffendes Urkundenmaterial bekannt wurde, hatte sich für die rastlos vorwärts eilende Kunstforschung immer mehr das Bedürfniss nach einer Publication fühlbar gemacht, welche alle mit dem Grabmale Maximilian's I. zusammenhangenden Fragen in sachlicher Weise behandle. Wenn der Verf. denselben auch zunächst vom »urkundlichen Standpunkte« (S. 157) nahe tritt, so geht er doch keiner in der Entwicklungsgeschichte sich naturgemäss einstellenden Frage aus dem Wege, findet für die meisten Fälle eine ansprechende Lösung und Erklärung und knüpft die Fäden geschickt und sicher in objectiv ruhiger Darstellung. Dass in die letztere auch die Geschichte der Innsbrucker Hofkirche und ihrer Ausstattung einbezogen wurde, bietet eine willkommene Abrundung der Arbeit, deren Hauptgegenstand mit dem Kirchenbaue in inniger Beziehung stand; denn die Geschichte der Fassung bleibt jederzeit ein integrirender Bestandtheil der Geschichte eines kostbaren Schmuckstückes.

Schönherr's Arbeit gliedert sich in fünf Abschnitte: Geschichte des Grabmals bis zum Tode Maximilian's I., bis zum Hinscheiden Ferdinand's I. und bis zur Vollendung, Verhandlungen wegen der Ueberführung der irdischen Ueberreste Maximilian's I. nach Innsbruck nebst kurzer Angabe der Schicksale des Grabmales und Geschichte der heil. Kreuz- oder Hofkirche zu Innsbruck; ein Anhang bringt drei urkundliche Beilagen von Interesse.

Nach Klarlegung der Grundidee und der Wahl der Grabbilder, für welche der Augsburger Dr. Peutinger herangezogen wurde, tritt beim Beginne der Arbeit der in München sesshafte Maler Gilg Sesselschreiber in den Vordergrund; gleichzeitig mit ihm traf 1508 in Innsbruck auch der von Nürnberg berufene Rothschmied Stefan Godl ein, neben welchem auch Peter Leiminger (Löffler) für den Guss gewonnen war. Ausser ihnen arbeitete der Giesser Lorenz Sartor in Augsburg für das Grabmal. Von 1511—1513 rückten die Arbeiten Sesselschreibers nur langsam vorwärts, wesshalb es begreiflich erscheint, dass noch andere auswärtige Meister herangezogen wurden. Zu letz-

teren zählt der berühmte Nürnberger Giesser Peter Vischer, aus dessen Giesshütte 1513 die herrlichen Erzbilder Arthur und Theodorich kamen, und der Bildhauer Hans Neuburger in Landshut. Die Unannehmlichkeiten mit dem äusserst saumselig arbeitenden Gilg Sesselschreiber, seinem Sohne und Schwiegersohne führten zum Bruche, worauf mit Peter Vischer in Nürnberg erfolglos wegen neuer Arbeiten zum kaiserlichen Grabmale verhandelt wurde. Noch vor dem Hinscheiden Maximilian's I. war die Gussarbeit auf Stefan Godl beschränkt, der unter Ferdinand I. besonders von 1522—1528 die Ausführung rasch betrieb, während Ferdinand I. bereits durch Jörg Kölderer die Vorerhebungen wegen der Aufstellung des Grabes in Wien und Wiener-Neustadt pflegen und Pläne dazu anfertigen liess. Zwistigkeiten mit den Gesellen Godl's störten den ruhigen Fortgang der Arbeit, die Stefan Godl bis 1534 leitete und bis 1539 Bernhard Godl weiterführte. Da im folgenden Jahre auch Jörg Kölderer starb, der die Zeichnungen zu den kleinen Erzbildern angefertigt hatte und wiederholt bei Fragen wegen des Grabmales zu Rathe gezogen worden war, so stockte die Arbeit bis 1548. Für die Vollendung derselben neuerlich durch Wilhelm Schurf interessirt, gewann Ferdinand I. den bekannten Maler Christoph Amberger, den Giesser Gregor Löffler und den Bildschnitzer Veit Arnberger zur Durchführung des Werkes. Nachdem 1553 mit dem Baue der Hofkirche begonnen worden war, beschlossen am 27. August 1559 oder 1560 die Sachverständigen Peter Ferabosco, Jakob Strada, Natale Venezian und Hermes Schallautzer endgültig den Antrag, das Grabmal ganz in Marmor, die Reliefs speciell in weissem, auszuführen. So ging man, indem das Erz dem Marmor weichen musste, von der Idee Maximilian's I. ab.

Damit ändert sich die Art der Bedeutung der Arbeiten vollständig; beanspruchen sie bis 1560 insbesondere für die Geschichte der Gussarbeiten des 16. Jahrhunderts hohe Beachtung, so gewinnen sie von 1560 an für jene der Marmorsculpturen Bedeutung. Zur Ausführung derselben wurden die Bildhauer Bernhard und Arnold Abel aus Köln, deren Bruder Florian, Maler in Prag, die Zeichnungen zu den Reliefs liefern sollte, vertragsmässig bestellt. Sie suchten die Arbeiten andern zu übertragen und wollten zuerst Giovanni da Bologna dafür gewinnen. Endlich gelang Arnold Abel die Anwerbung niederländischer Bildhauer, von denen der 1562 nach Innsbruck kommende Alexander Colin der bedeutendste war. Dieser führte nach dem Tode der Brüder Abel bis 1566 die herrlichen Reliefs nach Entwürfen des Florian Abel und wahrscheinlich auch des Malers Paul Neupauer aus, indes der Bildhauer und Steinmetz Georg von der Werdt Gesimse und Ueberschriftentafeln anfertigte. Die Versetzung des Kenotaphs begann offenbar 1567; ihr Abschluss zog sich durch mehrere Jahre hinaus. Die inzwischen von Colin modellirten vier Virtutes goss der 1570 von München berufene Bildgiesser Hans Lendenstreich, worauf Erzherzog Ferdinand noch sechs grosse Erzstatuen giessen lassen wollte, was trotz eingehender Vorbereitungen dazu unterblieb. Die Entlassung Lendenstreichs schob die Fertigstellung der Werkes abermals hinaus; denn erst 1583—1584 arbeitete Ludwig de Duca am Gusse des Kaiserbildes, dessen Form von Colin's Sohn Abraham modellirt worden war. Die Fassung

des prächtigen Gitters, welches nach einer Zeichnung des Innsbrucker Malers Paul Trabel von dem Prager Schlosser Jörg Schmidhammer angefertigt wurde, besorgten die Innsbrucker Maler Christoph Perkhammer, Paul Trabel und Konrad Leitgeb.

Im vierten Abschnitte scheidet der Verf. vom Grabmale, unter dessen Schicksalen namentlich die 1749 angestrebte, aber nicht ausgeführte Versetzung hinter den Hochaltar interessirt, und behandelt im fünften den von 1553 bis 1563 vollendeten Bau der Innsbrucker Hofkirche. Bei demselben begegnen die Meister Andrea Crivelli, Alexander Longhi, der Innsbrucker Steinmetz und Maurer Nicolaus Düring, Marx della Bolla von Camp, der Augsburger Jörg Vetter, Hieronymus de Longhi, Anton del Bon, die nebst den Werkmeistern von Wien und Prag zur Abgabe eines fachmännischen Gutachtens berufenen Meister Bernhard Zwietzl von Augsburg und Hans Wolf von München, Georg von der Werdt, die Maler Paul Dax und der im Kreuzgange arbeitende Mailänder Domin. de Pozzo. Das Oratorium und die Chorstühle arbeitete der Tischler Hans Waldner aus Ravensburg; des ersteren Erweiterung vollendete gleich der Kanzel der Innsbrucker Tischlermeister Konrad Gottlieb. Die Aufstellung der Altäre führt auf die Maler Hans von Köln in Speyer, Hans Bocksperger in Salzburg, Degen Pirger in Innsbruck, den schon genannten Mailänder D. de Pozzo, den Tiroler Paul Troger und den Wiener Hofmaler Auerbach, sowie auf die Bildhauer Hans Kelz, Hans Röpfel und den Nürnberger Hans Polsterer, den Mündelheimer Schreiner Hans Walch, den Ulmer Kaspar Leschenbrand, die Architekten Francesco Oradini und Pacassi. Die Glasgemälde, betreffs deren Ausführung mit Hans Hebenstreit in München, mit Paul Pilger und Ludwig Ringler in Basel unterhandelt wurde, stellte Thomas Neidhart von Feldkirch bei, die Orgel, deren Thürflügel D. de Pozzo malte, baute Jörg Ebert von Ravensburg, während dem Maler Hans Perkhammer die Fassung übertragen wurde. In der silbernen Kapelle, für welche der Ingenieur Jul. Fontana den Plan entwarf, fesseln die Gemälde des Joh. Bapt. Fontana, die Goldschmiedearbeiten des Innsbrucker Hofgoldschmiedes Anton Ort und die von Colin ausgeführten Grabdenkmale der Philippine Welser und des Erzherzogs Ferdinand.

Diese äusserst gedrängte, nur die wichtigsten Thatsachen hervorhebende Skizze zeigt schon zur Genüge, welch reiches Material die Arbeit Schönherr's der Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerkes im 16. Jahrhundert zuführt; ein ungemein werthvoller Schatz wird hier von kundiger Hand zweckentsprechend ausgenutzt und in allgemein gangbare Münze von scharf umrissener Prägung geformt. Aber auch abgesehen von dem bewunderungswürdigen Reichthum neuer urkundlich festgestellter Ergebnisse bringt die Untersuchung Thatsachen zur Sprache, denen bisher weniger Beachtung geschenkt wurde. Wir erfahren z. B., dass Maximilian I. durch Stefan Godl »eine Schule der Erzgiesserei für Tiroler« errichten lassen wollte, und lernen die Quellen kennen, nach welchen der Kanzler Dr. Seld die Entwürfe für die Reliefs feststellte; durch letztere Angabe werden sich bei eingehender kunstkritischer Würdigung der Arbeiten Colins die für den Maler Florian Abel bestimmten Anweisungen

zu jeder einzelnen Darstellung (Anhang III.) mit Leichtigkeit auf ihren Ursprung zurückführen lassen. Zwei für die Entwicklungsgeschichte des Denkmals wichtige Belege, auf die schon in den »Mittheilungen der k. k. Centralcommission« (Jhg. 1864, S. LXIII und LXV) aufmerksam gemacht wurde, setzt Sch. in die ihnen gebührenden Rechte und bringt sie in lebendigen Zusammenhang mit der Arbeit. Es sind dies Cod. 8329 und 8007 der Wiener Hofbibliothek, welche Entwürfe für die Erzstandbilder enthalten; für ersteren wird die Urheberschaft Gilg Sesselschreiber's nachgewiesen, für den zweiten jene des Malers Christoph Amberger in hohem Grade wahrscheinlich gemacht. Sch. vergleicht darauf eingehender das Verhältniss der Entwürfe und der Erzbilder Sesselschreiber's, hebt treffend die Bedeutung des Bildhauers und Giessers vor jener des Malers hervor und rückt damit die Frage des Einflusses der Malerei auf die Plastik jener Tage der kunstgeschichtlichen Untersuchung näher. Letztere wird allerdings wegen des oft mühsamen Vordringens bis zu den letzten Quellen wiederholt bedeutenden Schwierigkeiten begegnen und in der Feststellung ihrer Ergebnisse vorsichtig bleiben müssen; denn die Geschichte des Innsbrucker Denkmales selbst zeigt sofort auf zwei verschiedene Gruppen hin. Arbeiten, bei welchen sich der Urheber des Entwurfes und der mit der Ausführung betraute Künstler, wie in Sesselschreiber, decken, werden andere Würdigung erheischen und andere Resultate bieten als jene, bei denen nicht beides in einer Hand vereinigt war; denn im ersten Falle steht der ausführende Meister der Idee unzweifelhaft näher. So ist auch das Verhältniss des Giessers Gregor Löffler zu dem Entwurfe des Augsburger Malers Christoph Amberger für die Chlodwigstatue oder das des Alexander Colin zu den Zeichnungen des Florian Abel ein weitaus anderes. Es ist gewiss zu bedauern, dass letztere uns nicht wie die Entwürfe Sesselschreiber's vorliegen und aus der Vergleichung schliessen lassen, in wie weit sich Skizze und Ausführung decken, was daran dem Maler und dem genialen Reliefarbeiter gehört. Da Colin selbst, wie die Entwürfe für die Seefelder Kirche zeigen, ein trefflicher Zeichner war, dürfte er von den Vorlagen Florian Abel's kaum allzu stark abhängig gewesen sein.

An entsprechenden Stellen gruppirt Sch. übersichtlich die Arbeiten des Gilg Sesselschreiber, Peter Vischer, Stefan Godl, die in Augsburg gegossenen Bildwerke (S. 178), die von Stefan Godl insgesammt gelieferten Erzbilder (S. 191) und scheidet genau (S. 213) die Reliefs, welche von den Brüdern Abel ganz oder grösstentheils ausgeführt sind, von den allein durch Colin vollendeten Stücken. So bietet der Verf. ohne Zweifel auch über den urkundlichen Standpunkt hinaus vieles, was von bleibendem Werthe für die Kunstgeschichte und neue Untersuchungen anzuregen im Stande ist.

Da das Verhältniss der erhaltenen Entwürfe zu den Erzbildern in so eindringlicher Weise erläutert wird, so hätte Ref. es gerne gesehen, wenn in I. 4: »Die Arbeit Peter Vischer's für das Grabmal« auch der beiden Darstellungen Theodorich's gedacht wäre, welche sich unter der Signatur I. G 13 und 14 in der Sammlung von Handzeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen befinden. Ueber Ersuchen des Ref., der im August 1889 andere Blätter dieser Sammlung studirte und auf die genannten aufmerksam wurde, sah Herr

Dr. Zucker, Bibliothekar in Erlangen, dieselben nochmals in liebenswürdigster Weise ein und bemerkt darüber: »Dargestellt ist die Statue Theodorich's, der noch Schwert und Schild fehlen. Die Zeichnung verräth in ihrer flauen Haltung eine wenig geschickte Hand. Auffallend wären die tiefen Schatten, wenn es sich um eine Originalskizze handeln sollte, weil dadurch die Formen des Gesichtes und die Modellirung des Halses ganz undeutlich werden. Es scheint vielmehr eine Zeichnung nach der Statue zu sein, die dann zu einer Zeit gefertigt sein müsste, als Schild und Schwert noch nicht angefügt waren.« Da der an die Streitaxt Theodorich's angenagelte Schild erst in neuester Zeit an den richtigen Platz versetzt wurde (S. 233) und die der Giesshütte Peter Vischer's entstammenden Erzbilder ganz besonders eingehende, alle Details umfassende Würdigung erfordern, so hätte sich vielleicht aus der Heranziehung der beiden Handzeichnungen, die theilweise gerade dem früheren Zustande der Theodorichstatue genau entsprechen, Positives für die Lösung der Frage gewinnen lassen. Die vornehm elegante Ausstattung der Jahrbücher ist rühmlich bekannt; ihre trefflichen Tafeln lassen die charakteristischen Details und Feinheiten der Erzbilder und Reliefs besonders wirksam zu Tage treten.

Joseph Neuwirth.

Architektur.

Die abendländische Klosteranlage des frühen Mittelalters. Von **Julius Schlosser.** Wien, Carl Gerold's Sohn, 1889. II, 83 und III S. gr. 8°. M. 4. —.

Eine streng wissenschaftliche Untersuchung, welche alle für die Entwicklung der abendländischen Klosteranlage des frühen Mittelalters wichtigen Fragen sachgemäss erörtert, hat bis zum Erscheinen der Schrift Schlosser's gefehlt; man kann dem Verfasser gewiss beistimmen, dass der Boden seiner Studie im Ganzen ein jungfräulicher sei, da Lenoir's »Architecture monastique« gerade für die ältere Periode keine übersichtliche Darstellung vermittelt und aus dem werthvollen Material zu wenig das Wesentliche der Sache hervortreten lässt.

Schlosser verfolgt in eingehender Weise die abendländische Klosteranlage bis ins 11. Jahrhundert hinauf; nach Erläuterung der orientalischen Anfänge treten die Benedictiner und das claustrale Princip, die Weiterentwicklung desselben in der Karolingerzeit, die Formen der entwickelten claustralen Anlage, Cluny und der Ordo Farfensis in den Vordergrund und schliesst die Darstellung der Klosteranlage nach der Wende des ersten Jahrtausends die Untersuchung ab, der als Beilagen Abdrücke aus dem Chron. Fontanell. c. 17, dem Chron. Casin. l. III. c. 10, 26, 33, l. IV. c. 3 und aus Sidon. Apollinar. Epp. II, 2 nach dem Texte der Mon. Germ. SS. II und VII, sowie nach Migne, Patrol. Lat. 58 beigegeben sind.

Die von dem Verfasser verständnissvoll gewählte Begrenzung der Untersuchung muss als eine glückliche und zweckentsprechende bezeichnet werden; durch dieselben bleiben die Quellen für die Ableitung der Ergebnisse gleichartig. Denkmälerzeugnisse kommen nicht unmittelbar in Betracht, sondern

litterarische Belege bleiben durchaus maassgebend. In der Heranziehung und wissenschaftlichen Verwerthung derselben sind dem Verfasser ebenso sehr Fleiss und Umsicht, als Vertiefung und ruhig abwägende Verwerthung des Materiales zuzuerkennen; sie zeugen gleich dem methodischen Gange der Untersuchung von einer tüchtigen Schulung.

Die Selbständigkeit der abendländischen Klosteranlage des frühen Mittelalters beruht in der Aufnahme und Ausgestaltung des »claustralen Principes«, welchem die späteren Jahrhunderte treu geblieben sind. Vermag der Verfasser auch die Entstehung desselben noch nicht mit zweifelloser Sicherheit zu erklären, so bleibt doch das von ihm zur Lösung der Frage Beigebrachte beachtenswerth. Seine Annahme, welche die bereits im Zeitalter Augustins nachweisbaren Clerikerklöster als Vorbild für das spätere regulare Claustrum in den Vordergrund der Arbeit stellt, wird durch gute Belege und Gründe gestützt; sie bietet zwar noch nicht allseitig klare Beantwortung der verschiedenen mit dem Hauptgegenstande verbundenen Details, wird aber gewiss jederzeit ein werthvoller Beitrag zu derselben bleiben, der schon heute die Forschung in der Erkenntniss der Entwicklungsgesetze des Ganzen um ein beträchtliches Stück vorwärts gebracht und neue Gesichtspunkte für wissenschaftlich zuverlässige Ergebnisse markirt hat. Ob in der Anknüpfung an Reichenau die Frage nach der Herkunft des St. Galler Baurisses gelöst werden kann, bleibt noch abzuwarten; die Deutung der mit den Beischriften »testu(do)« und »locus foci« ausgestatteten Anlagen auf das »atrium displuviatum« des Vitruv, beziehungsweise des »testudinatum« des Varro hat viel Ansprechendes und ist wegen des lebhaften Verkehres, der gerade zwischen Reichenau und Italien bestanden hat, geschickt zur Aufhellung des in der Frage noch herrschenden Dunkels verwerthet. Die Erklärung der Stelle auf S. 30, Anm. 2 für die Anlage einer quadratischen Vorhalle in Fontanella ist ganz sachgemäss und wird gewiss allseitige Zustimmung finden. Die sprachlichen Eigenthümlichkeiten des Ordo Farfensis sind zutreffend für die Charakterisirung dieses merkwürdigen Denkmales verwendet; letzteres in allen für die Entwicklungsgeschichte der abendländischen Klosteranlage wichtigen Details eingehender erörtert und an den Platz verwiesen zu haben, der ihm gleich dem St. Galler Baurisse gebührt, bleibt das besonders erwähnenswerthe Verdienst der Arbeit Schlosser's, der in der Deutung schwieriger Stellen nicht minder Scharfsinn als Besonnenheit bekundet.

Drei sauber gearbeitete Abbildungen vermitteln die vom Verfasser versuchte Reconstruction des Grundrisses von Fontanella, von Farfa und von Montecassino; für die zuletzt genannte Anlage war Gattola's Versuch zum Vorbilde genommen und die Richtigstellung der Fehler desselben angestrebt. Die graphische Markirung des Unterschiedes der Bauperioden in dem Grundrisse von Montecassino kommt der Uebersichtlichkeit und der raschen Orientirung wesentlich zu statten.

Das Unzutreffende der Behauptung, dass der Ordo Farfensis bisher nur von Schnaase herangezogen worden sei, hat bereits Dehio in der »Deutschen Litteraturzeitung« XI, Nr. 17, 639 genau nachgewiesen. Referent hat sich in

eigener Sache gegen die Unrichtigkeit der Angabe (S. 28, Anm. 3) zu wenden, dass er in seiner Erstlingsarbeit über die Bauthätigkeit in St. Gallen, Reichenau und Petershausen behaupte, »noch im 13. Jahrhundert hätte man sich beim Bau des schweizerischen Klosters Wettingen an den alten Bauriss (nämlich von St. Gallen) gehalten«. An der fraglichen Stelle (S. 115) wurde zwar betont, dass die Wettinger Anlage »sehr viel Aehnlichkeit mit dem St. Galler Grundrisse« biete und »dieselben Grundsätze« wiederkehren, sowie ganz kurz jener Theil hervorgehoben, in welchem die Aehnlichkeit sich zeigt; darin kann aber wohl kaum bei unbefangener Lectüre schon die Behauptung erblickt werden, »noch im 13. Jahrhundert hätte man sich beim Bau des schweizerischen Klosters Wettingen an den alten Bauriss gehalten«. Denn auffällige Aehnlichkeit und dieselben Grundsätze zweier Bauten lassen sich doch auch anders erklären, als dass man sich bei der Ausführung des einen Baues »an den alten Bauriss« des andern »gehalten« habe. Wenigstens war Referent bei dem Niederschreiben der betreffenden Sätze sich dessen vollständig bewusst, dass die Beziehungen zwischen beiden Objecten unzweifelhaft auf einer ganz anderen Thatsache beruhen, als dass man »noch im 13. Jahrhundert sich beim Bau des schweizerischen Klosters Wettingen an den alten Bauriss von St. Gallen gehalten« hätte, und verwahrt sich gegen die Zuschiebung von Behauptungen, die er weder gethan noch je beabsichtigt hat.

Joseph Neuwirth.

Plastik.

Georg Wolfram: Die Reiterstatuette Karls des Grossen aus der Kathedrale zu Metz. Strassburg 1890.

Der Verfasser sucht den Beweis zu erbringen, dass die zuletzt von Aus'm Weerth (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXVIII, S. 139) und mir (Die Porträtdarstellungen Karls des Grossen, S. 45; Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins XI, S. 185) der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts zugewiesene Figur des Musée Carnavalet kein Werk der karolingischen Kunst, sondern erst im Jahre 1507 entstanden sei. Ich habe diese Hypothese bereits an anderem Orte (Porträtdarstellungen, Nachträge, S. 230) bekämpft und gedenke demnächst im Repertorium ausführlich im Zusammenhang mit der Behandlung anderer Werke karolingischer Plastik hierauf zurückzukommen. Hier seien nur die Grundlinien der Gegenbeweisführung gegeben, um den Staub, den die Broschüre aufgewirbelt, wieder zu verscheuchen. Für Wolfram bildet den Hauptgrund gegen die Annahme, dass die Statuette unter den ersten Karolingern entstanden sei, die Behauptung, die Franken in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts hätten den Reichsapfel nicht geführt, eine Figur, die mit ihm dargestellt sei, könne also nicht das gleichzeitige Porträt einer Persönlichkeit aus dieser Periode sein. Der Einwand wäre richtig, wenn die Voraussetzung stimmte. Aber nicht nur schon der Utrechtpsalter und Cod. Karl. 603 des Britischen Museums, sondern auch der in den ersten Jahrzehnten des 9. Jahrhunderts in St. Martin zu Tours geschriebene Cod. 364 der Bibl. comm. zu Cambrai zeigt wiederholt (Fol. 23a und 43a) den Reichs-

apfel, noch dazu mit demselben eigenthümlichen Ornament, das das Bild Karls des Kahlen im Cod. 1152 der Bibl. nat. zu Paris bringt.

Auch die übrigen Einsprüche gegen die Möglichkeit einer Hinweisung an das 9. Jahrhundert brechen hiermit zusammen. Eine Notiz im Metzer Capitelarchiv, die aber nichts, durchaus nichts weiter besagt, als dass 1507 François lorfevre eine facon de Charlemagne gefertigt, verleitet nun Wolfram zu der völlig unberechtigten, abenteuerlichen Behauptung, die hier genannte und in nichts näher definirte Figur sei die erhaltene Reiterstatuette. Wenn aber etwas in Betreff der Statuette auf den ersten Blick unumstösslich feststeht, so ist es dies, dass sie kein Werk der beginnenden deutsch-französischen Renaissance sein kann. Eine retrospective Reconstruction und eine archaistische Arbeit — beides würde durch die Wolfram'sche Hypothese bedingt sein — sind in der deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts unerhört. Die einzige Zeit, die stilistisch und technisch etwa noch in Betracht kommen könnte, wäre die kurze Periode um die Wende des ersten Jahrtausends. — Der Annahme einer Zugehörigkeit zur sächsisch-ottonischen Hofkunst widersprechen aber das Costüm, das selbst Wolfram als gebieterisch auf die frühkarolingische Periode hinweisend anerkennt, und die individuellen Porträtzüge der Figur. Dankenswerth sind die Nachrichten, die der Verfasser über die Metzer Schatzverzeichnisse beibringt und die beiden Lichtdrucktafeln, die leider nur nach dem Abguss angefertigt — wie denn Wolfram auf die technische Analyse des Originals überhaupt verzichtet. — Die Stellung der Reiterstatuette in der karolingischen Kunst wird durch die Broschüre aber in nichts erschüttert. *Paul Clemen.*

Dr. Richard Graul: Beiträge zur Geschichte der decorativen Skulptur in den Niederlanden während der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Leipzig, E. A. Seemann, 1889. 2 Mk.

Der Denkmälerschatz der Renaissance in Belgien und Holland ist durch verschiedene Veröffentlichungen der letzten Jahre, insbesondere das Sammelwerk Ewerbeck's unserer Kenntniss näher gerückt und in ihm namentlich dem Architekten und Kunsthandwerker ein ergiebiges Studienfeld erschlossen worden. Mit diesen Publicationen hielt aber die historische Forschung keineswegs Schritt und selbst eine so weitausgreifende, namentlich durch ihren kunsttopographischen Hauptabschnitt werthvolle Arbeit wie G. Galland's kürzlich erschienene »Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei« (Frankfurt a. M., H. Keller, 1890) erhebt nicht den Anspruch, die Lücke auszufüllen, indem sie lediglich die nördlichen Provinzen in den Kreis ihrer Betrachtungen zieht. Die niederländische Renaissancebewegung überhaupt nach den Phasen ihrer stilistischen Entwicklung hat also bisher, sieht man von dem wenig gelungenen Versuche eines belgischen Architekten ab, noch keine eingehendere Darstellung erfahren und schon als erster Spatenstich zu diesem dankenswerthen Unternehmen muss die vorliegende Schrift willkommen geheissen werden. Sie behandelt die Renaissanceanfänge, die uns zunächst in den reichen architektonischen Hintergründen der vlämischen Maler, dann aber vornehmlich im

ornamentalen Beiwerk plastischer Arbeiten entgegentreten, während die eigentliche Architektur noch über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus an der Gothik festhält. An charakteristisch ausgewählten Proben der decorativen Bildnerei, als Epitaphien, Chorgestühlen, Kaminen, werden uns die Wandlungen der Formensprache seit Beginn des Jahrhunderts veranschaulicht, und es ist interessant, zu beobachten, wie die naive Nachahmung der italienischen Weise, zu welcher der phantastische Mischstil der Frühzeit alsbald überging, nach erlangter Herrschaft über die neuen Ausdrucksmittel von einer selbständigen, an die naturalistischen Traditionen der Spätgothik anknüpfenden Richtung abgelöst wird, die denn auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts einer streng classirenden Gegenströmung zum Trotz die Führung behauptet. Diese dem niederländischen Renaissancegeschmack eigenthümliche Art der Ornamentation, in welcher neben vegetabilem Schmuck die Groteske und das Rollwerk zu wachsender Geltung kommt, gipfelt in den »Inventionen«, einem 1556 erschienenen Vorlagenwerk des Cornelis Floris, mit dessen Würdigung Graul seine Untersuchungen vorläufig abschliesst, nicht ohne zwischendurch eine Reihe einschlägiger Denkmäler neu beleuchtet und wichtige Detailfragen wo nicht erledigt, so doch der Lösung näher gebracht zu haben. Die gehaltvolle Studie ist als X. Band der »Neuen Folge« der »Beiträge zur Kunstgeschichte« erschienen, durch deren Herausgabe der Seemann'sche Verlag sich um die Pflege der exacten Kunstwissenschaft ein namhaftes Verdienst erwirbt.

R. St—y.

Malerei.

Berthold Haendcke: Nikolaus Manuel Deutsch als Künstler. Mit vier Lichtdrucktafeln nach Zeichnungen von Nikolaus Manuel. Frauenfeld, J. Huber, 1889.

Gustav E. Pazaurek: Carl Screta. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. Jahrhunderts. Prag, Ehrlich's Buch- und Kunsthandlung, 1889.

Heinrich Wölfflin: Salomon Gessner. Mit Reproductionen von Radirungen Salomon Gessner's. Frauenfeld, J. Huber, 1889.

Seit der grundlegenden Arbeit Grüneisen's über Nikolaus Manuel (1837) haben Vögelin (in Baechtold's Ausgabe der Werke Manuel's, die als II. Band der Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz erschien) und R. Rahn (im Repertorium III, S. 1 ff.) in eingehender Weise den Künstler Manuel charakterisirt. Die Absicht des Verfassers der neuen Schrift über Manuel war es, die künstlerische Entwicklung Manuel's darzulegen und in den Gang derselben die vorhandenen Gemälde und Zeichnungen einzuordnen. Nach dem Verfasser wären drei Perioden zu unterscheiden, jede einzelne durch den hervorragenden Einfluss eines grossen Meisters bestimmt und zwar so, dass die früheste unter dem Zeichen Dürer's (1505 bis ca. 1516), die zweite unter dem Baldung's (1516 bis ca. 1524), die dritte unter dem Holbein's stünde. Dazu träte dann der oberitalienische Einfluss, vermittelt durch die Amtsreise Manuel's 1522 zu den Schweizer Truppen. Der Lehrer Manuel's in der malerischen Technik sei Hans Friess gewesen. Nun, da wäre ja Alles

klapp und klar und das fahrige Wesen des begabten geistvollen Künstler-dilettanten auf eine verständliche Formel gebracht. Ich vermuthe aber, es wird noch neben mir Fachgenossen geben, welche dieser Formel mit viel Kopfschütteln begegnen. Im Allgemeinen hat der Verfasser ja recht, dass weder Dürer noch Holbein, noch die oberrheinische Coloristenschule (mag dafür der Name Baldung eintreten) auf Manuel ohne Einfluss geblieben sind, aber gewiss nicht in der zeitlichen Aufeinanderfolge, wie der Verfasser annimmt, und ebenso auch nicht ganze Perioden der Entwicklung bestimmend. Ich zweifle überhaupt an einer folgerichtigen künstlerischen Entwicklung Manuel's. Er kam sicher erst spät zur Malerei, und hat sie auch später — wie schon die geringe Zahl seiner Gemälde andeutet — nur nebenher geübt. So blieb er zeitlebens auf diesem Gebiete Dilettant und er benützte Anregungen, woher immer und wann immer sie kamen. Vermittler solcher Anregungen aus der Fremde waren sicher zumeist Stiche und Holzschnitte; enger war die Beziehung zur Coloristenschule am Oberrhein, wie am deutlichsten sein Bild der Enthauptung des hl. Johannes beweist. Auf oberitalienischen Einfluss lässt schon die Ornamentik im Lucasbilde schliessen, das nach der wie mir scheint annehmbaren Datirung des Verfassers zwischen 1513 und 1515 fällt. Für eine Beziehung zwischen Manuel und Friess finde ich gar keinen Anhaltspunkt, nicht bloss ihre Naturen sind grundverschieden, auch die malerische Anschauung hat nichts miteinander gemeinsam. Ebenso fehlt jeder äussere Anhaltspunkt für ein solches Lehrverhältniss. Zur Begründung solchen Widerspruchs, mit welchem ich dem Verfasser begegne, sei nur auf einiges Wenige gewiesen. Die Zeichnung der Fortuna steht in Beziehung zu Dürer's Grossem Glück; aber wo finden sich die Beweise, dass das Blatt zwischen 1505 und 1511 entstand? unsichere Linienführung? — die bleibt Manuel treu, man braucht nicht bloss auf das Blatt (hl. Anna) von 1511 hinzuweisen, auch die spät entstandenen Blätter bieten noch genug Belege. Und wo steckt auch nur die leiseste Erinnerung an Dürer in dem Blatte von 1511, von dem Rahn mit Recht behauptet, dass es im Entwurf und Einzelnen den Künstler noch ganz den gothischen Traditionen zugethan zeige. Das Blatt mit den fünf Türken konnte nach dem Verfasser möglicherweise auf eine Anregung der Eisenradirung der »Grossen Kanone« zurückführen, aber der Verfasser datirt es 1505—1511 und die grosse Kanone entstand 1518. Eine Landschaftszeichnung (U 10[19] im Basler Museum) soll den »äusseren Ductus« Dürer's zeigen, mögen glücklicher begabte Augen als die meinen diese Entdeckung bewahrheiten. Wer aber vermöchte den Dürer-Einfluss in dem Altarflügel mit der Darstellung des hl. Lucas als Marienmalers und der Geburt Marias zu erkennen? Wer schon nach Einflüssen bei diesem Werke suchte, könnte am frühesten den paduanischen entdecken, und zwar ebenso in der Ornamentik wie in der Perspective (die gut verkürzte Figur des Farbenreibers im Hintergrund) des Lukasbildes. Im Uebrigen zeigt gerade dieses Bild, dass der Meister desselben ein sehr begabter Wildling war: mit der lebendigen geistvollen Charakteristik der Köpfe tritt die unsichere schlechte Zeichnung des Körpers in Widerspruch, mit dem alterthümlichen Goldgrund die reiche

Renaissanceornamentik, mit der Kraft und Harmonie der Gewandfarben die harte Färbung der Landschaft. Und damals war Manuel ungefähr 30 Jahre alt. Was rechtfertigt es also, von einer Entwicklungsperiode Manuel's unter Dürer's Einfluss zu sprechen? Nicht viel günstiger steht es mit dem Nachweis vom Einfluss Baldung's. Ich hob schon hervor, dass Gemälde wie die Enthauptung des Johannes auf eine Kenntniss von Werken der oberrheinischen Coloristenschule hinweisen, aber gerade der Enthauptung des Johannes gegenüber behauptet der Verfasser in seiner eigenthümlichen Ausdrucksweise »die Anklänge an Hans Baldung und an Mathias Grünewald, die namentlich in der Fleischfarbe der Frauen und in der Landschaft stark hervortreten, erweisen sich bei näherer Untersuchung als nicht stichhaltig«. (In der Fleischfarbe freilich nicht.) Aber wie äussert sich dann der Einfluss Baldung's? In »technischen Eigenthümlichkeiten« — und zwar besonders sofern Manuel die malerischen Effecte der Helldunkelschnitte Baldung's in seine Zeichnungen zu übertragen suchte. Doch solche Anregungen konnte ja Manuel auch von anderen Zeitgenossen, am Oberrhein und in Schwaben und anderwärts erhalten. Ebenso liegt es mit den Motiven aus dem Todesdarstellungskreis; man könnte ebensogut an Burgkmair's Helldunkelblatt »Der Tod als Würger« erinnern, der Stoff gehörte eben zu den volksthümlichsten der Zeit. Was aber schliesslich die Meinung betrifft, Manuel habe sich zu seinen »weiblichen Acten« durch Baldung anregen lassen und die Bildung der Baldung'schen Frauen kehre bei Manuel wieder, so wird sie schnell vom Verfasser selbst bis auf einen nicht mehr zu prüfenden Rest eingeschränkt: »Hiermit soll nun absolut nicht behauptet sein, dass er (Manuel) die Grien'schen Frauen unter seinen Entwürfen nicht auch nach der Natur niedergeschrieben hat, aber er ist dann, wie es jeder Künstler thut, von der Vorlage insoweit abgewichen, als es ihm für sein inneres Ideal nothwendig erschien.« Statt der bestimmenden Macht einer Künstlerpersönlichkeit lassen sich also auch hier nur einige zufällige Anregungen nachweisen. Für die Holbein'sche Stilperiode, 1524—1530, bleibt dann freilich nur wenig Zeit übrig, obgleich der Einfluss Holbein's besonders in einigen Visirungen für Glasfenster — allerdings nicht eingeschränkt auf diese letzten Jahre — am greifbarsten ist. So verflüchtigen sich die Linien des Entwicklungsbildes, wie es der Verfasser zeichnet, bei näherem Zusehen fast vollständig, trotz alles fleissigen Studiums, aus dem dasselbe emporgewachsen ist. Ich weiss nicht, wie es kam, dass dem Verfasser einmal der Satz aus der Feder rutschte (S. 79), man könne sich vor den Werken Manuel's nur selten des Eindrucks erwehren, einen »geistreichen Dilettanten« vor sich zu haben. Hätte diese richtige Beobachtung der Verfasser nur auch ausgenützt, seine Schilderung der Entwicklung des Künstlers wäre dann wohl eine andere geworden. Leider wollte er um jeden Preis Manuel zu einem grossen Maler machen und das trübte seinen Blick für das Einzelne, und liess ihn diese Urtheile fällen, die man beim besten Willen nicht mehr ernst nehmen kann. Was soll man zur kritischen Schärfe des Verfassers sagen, wenn er auf S. 36 den Satz niederschreibt: Von jenem soeben präcisirten Standpunkt aus darf Manuel als der grösste Landschaftsmaler

neben Dürer in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts genannt werden (dieser Standpunkt war — in nüchternes Deutsch ausgedrückt —, dass Dürer den Bau der Landschaft mit grösserer Bestimmtheit wiedergebe, dass aber Manuel stimmungsvoller sei, und darin ebenso wie an Achtung vor der Natur auch noch Grünewald übertreffe); es ist auch nur der Panegyriker, welcher in dem derben Pasquill der Bauernhochzeit den idealen Kern tönend hervorhebt und welcher mit einem drollig wirkenden Eifer die Darstellung von Tod und Dirne (auf der Rückseite des Bildes: David und Bathseba im Museum zu Basel) als aus denkbar sittlichsten Gefühlen hervorgegangen vertheidigt. Wozu der Lärm? Manuel hat sich den Tod als — Lanzknecht gedacht. Bei Besprechung des Gestühls im Dom zu Bern, für das Manuel doch nur den Entwurf gemacht haben kann, rühmt und preist der Verfasser den Geist Manuel's in jeder Einzelheit — selbst noch die Bildung der Hände ist sein Werk. Wie sich der Verfasser doch wohl das Verhältniss zwischen dem Entwurf und den ausführenden Künstlern vorgestellt, wenn er es dem Manuel zu gut schreibt, dass Christi rechte Hand von einem überaus feinen Gefühl beseelt sei?

Nun aber noch ein ernstes Wort über die sprachliche Darstellung des Verfassers; sind wir doch berechtigt, zunächst bei dem, der über Kunst schreibt, ein entwickeltes Gefühl für Sprache und Stil vorauszusetzen. Was aber bietet der Verfasser? Schwulst ohne jede Empfindung für die sinnliche Logik der Sprache, herrische Verachtung der Gesetze des Satzbaues und hässliche Fremdworte, die dem Sprachschatz des Philisters allein noch angehören. Von solchen Fremdworten nenne ich nur: accurat, präcisirt, factisch, contact (zu einander!), Connex, exceptionell, Cumuli (Wolken), documentiren u. A. Ich gehöre durchaus nicht zu den fanatischen Sprachreinigern; wo immer auch nur die geringste Schattirung eines aus fremder Cultur entlehnten Begriffs durch die Uebertragung verloren ginge, mag das Fremdwort stehen bleiben, wo aber das Fremdwort durch das nächstliegende deutsche Wort ersetzt werden kann, und wo die Fassung des Begriffs durch das deutsche Wort an Bestimmtheit und Klarheit sogar noch gewinnen würde, da muss man entschieden Widerspruch gegen den Gebrauch der Fremdwörter erheben, als einen Unfug, der ein Kauderwälsch als Deutsch ausgeben will. Was die andere Anklage betrifft, so mögen nur einige wenige Sätze den Beweis dafür erbringen.

»Desshalb ist diese Improvisation von so ungebrochenen, hinreissenden Pulsschlägen durchzuckt« (S. 30). — »Den alles mit einem schönen Mäntelchen umhängenden modernen Zeitgeist darf man aber doch nicht dem 16. Jahrhundert octroyren und desshalb dem Künstler eines seiner schönsten Lorbeerblätter, die ungeschminkte und reine, gesunde Wahrheit aus seinen Schöpfungen herausdisputiren« (S. 32). »Die Dürer'schen Landschaften, deren die Sammlung in Bremen eine so reiche Collection ihr eigen nennt« (S. 35). »Die Wahl der Farben ist bunt, aber klarer wie früher« (S. 36). »Die Zeichnung ist schwungvoll, aber leidet an grossen Unschönheiten, namentlich in den nackten Frauen« (S. 58). »Aus den ganz ins Jenseits versunkenen, sich förmlich auflösenden Menschen werden

allmählich durch den Gegenschlag hindurch grosse wirkliche Menschen, wie wir sie am bewunderungswürdigsten, am majestätischten in Dürer's Aposteln erblicken« (S. 82). »Manuel's Bilder sind desshalb religiös, sie konnten es noch sein, weil der Künstler noch mit in die Zeit hineingehörte, die vorwärts dringen konnte, die die lebenden Ideen zu Ende zu führen vermochte« (S. 83). Solche Proben liessen sich leider sehr vermehren; ich habe darauf hingewiesen, nicht um zu nörgeln, sondern um es in Erinnerung zu bringen, dass jenen, welche über Kunst schreiben, es doch zunächst obliegt, die Sprache künstlerisch zu meistern. Und auch daran sei erinnert, dass Klarheit und Bestimmtheit der Gedanken in unlösbarem Zusammenhang mit einer klaren einfachen Sprache steht. Dem Verfasser fehlt es weder an Fleiss noch an warmer Empfindung für das Künstlerische; um so mehr wird, wer es gut mit ihm meint, ihn zu energischerer Zucht des Denkens und zu grösserer Strenge gegen sich selbst ermahnen müssen.

Die zweite Monographie ist einem Virtuosen Carl Screta gewidmet; besonders verlockend ist dieser Stoff nicht. Weder als Mensch, noch als Künstler gehört Screta zu jenen, welche in der Geschichte gezählt werden. Aber dennoch ist es nothwendig, dass mindestens die hervorragenden Vertreter der deutschen Kunst des 17. Jahrhunderts monographische Behandlung erfahren, weil nur so eine sichere Kenntniss der künstlerischen Bewegung jener Zeit, der ästhetischen Neigungen der Schaffenden und Geniessenden, des künstlerischen Einflusses der Nachbarländer, aber auch der selbständigen und triebkräftigen Keime innerhalb der deutschen Kunst selbst gewonnen werden kann. Das rein wissenschaftliche Interesse — nicht das künstlerische —, die Freude am Forschen werden hier am ehesten auf ihre Rechnung kommen; der Panegyriker hat hier gar keine Stelle. Die vorliegende Arbeit ist auf solchem Boden erwachsen und so zu einem soliden Baustein für die Geschichte der Malerei des 17. Jahrhunderts geworden. Auf Grund sehr reichen Urkundenmaterials wird die Geschichte der Familie und die Biographie des Künstlers erzählt, so dass sehr viele irrthümliche Angaben berichtigt und hier nun auch zuerst das Geburtsjahr bestimmt nachgewiesen wird (1610). Ungewiss bleibt es dem Verfasser, wer Screta's erster Lehrer war, ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass er durch Spranger seine erste Richtung erhielt. Dann folgte bald die italienische Reise; von 1638 an war er in Prag. Im Juli 1674 starb er dort. Von seinen Schülern werden Franz Paling, A. O. Peter, Jakob Tucz und andere vom Verfasser mit mehr oder weniger ausführlichen Mittheilungen bedacht. Die künstlerische Würdigung bewegt sich in richtiger Bahn, nur ist sie gar zu knapp ausgefallen. Nicht bloss auf die Vorbilder Screta's hätte mit grösserer Entschiedenheit hingewiesen werden können, es wäre auch am Platze gewesen, ein wenig die Spreu vom Weizen zu sondern; Bilder, wie die der Evangelisten, Apostel und Moses in Dresden haben nicht bloss die Auffassung mit den Werken der napolitanischen Naturalisten gemein, sondern sie stehen ihnen auch nahe in der Energie der Charakteristik und in der Kraft der Färbung. Das Gleiche gilt von dem Bildniss des Bernhard de Witte in derselben Galerie. Es hätte auch betont werden können, dass dem Naturell

Screta's die Anlehnung an jene Richtung am meisten entspricht, während er da, wo er sich im Schlepptau der Bolognesischen Akademiker oder gar der Michelangelesken befindet, das Geschmackloseste und Schwächste leistet. Sehr fleissig und sorgsam ist das Verzeichniss der Gemälde und Handzeichnungen, mit Angabe der Maasse, des Materials, und kurzer Beschreibung des Gegenstandes, ausgearbeitet. Die Monographie ist die Erstlingsschrift des Verfassers; um so grössere Anerkennung verdient das Methodisch-Strenge der Arbeitsführung, und der in gleichem Maasse der Urkundenforschung und Denkmalsforschung zu Gute kommende Fleiss.

Die dritte der vorliegenden Schriften, welche Salomon Gessner gewidmet ist, berührt scheinbar mehr den Litteraturhistoriker als den Kunsthistoriker — kehrt man sich nur an die gefeiertsten Leistungen des Helden, wer aber es auch als Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet, den Geschmacksströmungen einer Periode nachzugehen, der wird in dem Büchlein einen hervorragenden Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts dankbar begrüssen. Mir ist nicht erinnerlich, dass je vorher die Uebergangsstellung Gessner's zwischen Rococo und Classicismus so einleuchtend erwiesen wurde wie hier. Und ganz gewiss ist niemals vorher die malerische Anschauung und die Naturanschauung, so weit sie sich in Gessner's Idyllen findet, so eingehend und feinfühlig analysirt worden, wie hier durch Wölfflin. Vielleicht finden die Litteraturhistoriker Stoffwanderung und Lesarten zu wenig berücksichtigt; ich habe die Empfindung, dass die Klarstellung dessen, was Gessner's Persönlichkeit ausmacht, was er also den Zeitgenossen und der Zukunft Neues zubrachte, und dessen was er von der Vergangenheit übernahm und mit den Zeitgenossen gemein hatte, nicht besser geschehen konnte, als es hier geschah; und das ist doch die wesentliche Aufgabe der litteraturgeschichtlichen und ästhetischen Forschung. Als Maler und Radirer ist Gessner über den Dilettantismus nie ganz hinausgekommen, aber auch in seinen Radirungen und Gemälden kündigen sich Stimmungen und Absichten an, welche ihm in der Geschichte der bildenden Kunst seine Stellung anweisen. Das reine echte Naturgefühl, das aus seinen Idyllen auch in seine gemalten und radirten Landschaften hineindrängt, die ideale Intention und die kindlichehrliche Naturbeobachtung, »das alles übertreffende Gefühl für das Kleine, Lauschige, Wohnliche, für Lauben und Hecken, für stillbeschlossene Gärten«, das macht auch seine Landschaften — trotz der technisch-dilettantischen Ausführung — zu hervorragenden Denkmälern eines von dem Herkommen sich befreienden Kunstlebens. Das Alles wird durch die Darstellung des Verfassers klar. Er ist warm in der Schilderung, ohne panegyrisch zu werden, er gibt weite geistige Ausblicke, und die Persönlichkeit seines Helden steht fest auf ihren Füssen, er ist gründlich und zugleich geistvoll, er gibt viel und bleibt geschmackvoll — und an ihm mag der Verfasser der Manuel-Biographie lernen, wie schön einem kunstgeschichtlichen Buche ein reines und doch nicht papiernes Deutsch ansteht. Und so kann man Alles in Allem sagen: Wölfflin's Schrift ist nicht bloss belehrend, sie ist auch erquickend zu lesen. *H. J.*

Notizen.

[Ein bisher unbeachtetes Werk Jacobello's dal Fiore] eines der frühesten Vertreter einer selbständigen Kunst des Quattrocento zu Venedig, führt Mich. Caffi neuerlich in die Kunstgeschichte ein (Arte e Storia 1890 Nr. 14). Dasselbe befand sich ehemals in S. Agostino zu Teramo und wurde kürzlich dorther in die städtische Pinakothek übertragen. Es ist eine grosse in drei Compartimente getheilte Tafel, deren jedes in zwölf Nischen ebensoviele Einzelgestalten von Heiligen auf Goldgrund enthält. In der untersten Reihe sind besonders die reich gewandeten Gestalten der vier Kirchenväter hervorzuheben. In der mittleren sehen wir unter andern Gestalten Christus und die Madonna, letztere von dem Sohne gesegnet, und beide von einem Kreis anbetender Engel umgeben. Den Hintergrund aber nimmt eine Darstellung der Stadt Teramo und einige kniende Personen, darunter ein Mönch (vielleicht der Besteller der Tafel) mit einem Spruchband in der Hand ein, worauf sein Name »Magister Nicolaus« zu lesen ist. Die oberste Reihe zeigt unter anderm den hl. Bernardinus mit Pastorale und Mitra und einem Spruchband mit der Inschrift: Avertatur ignorantia tua et furor tuus a civitate tua: Teramum; ferner die hl. Gregor und Nicola di Tolentino. Auch die Gestalt des Malers selbst ist in einer der Nischen kniend und mit der Unterschrift Jacobel de Flore P. dargestellt. Die Tafel zeichnet sich durch ihre Grösse, den Reichthum der Anordnung und die verhältnissmässig gute Erhaltung aus und dürfte neben der neuerlich aus dem Dom von Ceneda in die Akademie zu Venedig gelangten »Krönung Mariä« aus dem Jahre 1430 die meiste Bedeutung unter den Werken Jacobello's in Anspruch nehmen. *C. v. F.*

Dr. Friedrich Schneider zu Mainz ist zum Ehrendomcapitular der Mainzer Diöcese ernannt worden. Das bischöfliche Ernennungsdecret würdigt insbesondere auch die Verdienste, welche sich der Ernannte um die Wiederherstellung des Domes zu Mainz, sowie um die Ergründung seiner Baugeschichte erworben hat, eingehend und sachgemäss mit den Worten: Cuius tam successivam, per saecula anteriora perfectam constructionem inquisivisti et libris proelo subiectis descripsisti, quam renovationem et reconstructionem opere et consilio adiuvasti.

Verzeichniss von Besprechungen.

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 15. Juni bis 15. Sept. 1889.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Abel, L. Die Kunst in ihrer Anwendung auf den Grundbesitz. Eine Darstellung der wichtigsten Kunstregeln bei allen Verbesserungen und Verschönerungen der Landgüter. Mit 186 Abbild. gr. 8⁰, VIII, 431 S. Wien, Hartleben. M. 8. —.

Abrégé du cours de géométrie appliquée au dessin linéaire, par F. P. B. 18⁰, 112 p. avec fig. Tours, Mame et fils.

Bartholdy, P. Gewerbliche Ausbildung durch Schule und Werkstatt. Vortrag, geh. im Gewerbeverein zu Colmar i. E. 8⁰, 24 S. Strassburg, Schmidt. M. 1. —.

Bedeutung, die, der landschaftlichen Schönheit für die menschliche Geistescultur. (Der Kunstwart, II, 19.)

Bernburg, E. Unsere Gartenkunst. (Der Kunstwart, 20.)

Bildungswesen, gewerbliches. (Schweizer. Gewerbebl., 23.)

Bobba, M. Arte antica ed arte nuova. Conferenze lette nella sala della Società Filotecnica di Torino. 16⁰, 131 p. Torino. L. 1. 50.

Bötticher, C. Ein Wort zur Stilfrage. (Wieck's Gew.-Ztg., 22; n. d. „Westd. Gew.-Bl.")

Brunetière, F. L'esthétique de Boileau. (Rev. des deux mondes, t. 93ᵉ, livr. 3.)

Champier, V. L'Enseignement de l'Art décoratif en Italie, au XVᵉ siècle. (Rev. des arts décor., IX, 6—8.)

Cavallaro, E. Corso di disegno ornamentale. P. I. 12 tav. in f⁰. Palermo. L. 3. 50.

Claeys. De Kunst voor de Kunst, door Dr. Claeys, pr. 8⁰, 24 p. Gent, Leliaert, Siffer et Co. fr. —. 75.

Cohen, H. Kant's Begründung der Aesthetik. 8⁰, XII, 433 S. Berlin, 1889, Dümmler's Verlag. M. 9. —.

Day, L. F. Ornamental Design, embracing the Anatomy of Pattern Planning and Ornament, Application of Ornament. With 115 full-page Illust. 4⁰. London, Batsford. 10 sh. 6 d.

Desforges, J. Cours pratique d'enseignement manuel, à l'usage des candidats aux écoles nationales d'arts et métiers etc. 4⁰, 8 p. et pl. 2 à 75. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 5. —.

Diefenbach, L. Geometrische Ornamentik. Ein Motivenwerk d. griechischen, arabischen, maurischen, gothischen u. modernen Ornamentik, entworfen für Gewerbeschulen u. Kunsthandwerker. 87 meist farbige Taf. 2 Abtheilgn. 2. Aufl. qu.-f⁰. 14 S. Text. Berlin, Claesen & Co. M. 16. —.

Dietz, M. Friedrich Vischer u. der ästhetische Formalismus. [Aus: „Festschrift der k. Realanstalt Stuttgart."] gr. 4⁰, 58 S. Stuttgart, (Tübingen, Fues Verl.) M. 2. —.

Farcy, L. Quelques mots sur la décoration intérieure des églises. (Rev. de l'art chrétien, XXXIX, 3.)

Feldegg, F. Ueber Zweck und Werth des Studiums der Kunstlehre an den Gewerbeschulen. (Zeitschr. d. Ver. österr. Zeichenlehrer, 5.)

Fichera, R. Necessità di completare con nozioni di teoria l'insegnamento del disegno nelle università italiane. 16⁰, 51 p. con tav. Catania. L. 1. 50.

Francqueville. Discours sur l'art et le goût, prononcé à la séance de l'Acad. des sciences, des lettres et des arts d'Amiens, du 18 déc. 1887. 8⁰, 42 p. Amiens, impr. Yoert.

Fuzet. Les écoles de Saint-Luc et l'enseignement de l'art chrétien. Lille, Soc. Saint-Augustin. fr. —. 50.

Geist, der confessionelle, in der Kunstwissenschaft. (Der Kunstwart, II, 19.)

Genossenschaftswesen, gewerbliches. (Schweiz. Gewerbebl., 26.)

Geymet. Traité pratique de platinotypie sur émail, sur porcelaine et sur verre. 12⁰, 111 p. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 2. 25.

Götz, W. Die gewerbliche Erziehung der französischen Nation. (Schweiz. Gewerbebl., 28.)

Gurlitt, C. Was ist Hellmalerei? (Der Kunstwart, II, 22.)

Hähnel. Einige Bemerkungen zu der Lectüre und den Schulausgaben des Laokoon. (Gymnasium, VII, 15.)

Häuselmann, J. Studien und Ideen über Ursprung, Wesen und Stil des Ornaments für Zeichenlehrer, Kunsthandwerker, Kunstfreunde u. Künstler. Mit über 80 Illustr. 2., verb. u. verm. Aufl. 8⁰, III, 123 S. Zürich, Orell, Füssli & Co. Verl. M. 2. 80.

Hausindustrie, die deutsche. (Schriften d. Ver. für Socialpolitik, 39. 40.)

Hoch, J. Der Lehrwerkstätten-Unterricht an Gewerbeschulen. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, IV, 3.)

Hofmann, A. Die kunstgewerbliche Fachschule und die Industrie. (Bayer. Gew.-Ztg., 10.)

Huish, M. B. Japan and its Art. 8⁰, 170 p. London, Fine Art Soc. 10 sh.

Japan-Mode, zur. (Corresp.-Bl. z. deut. Maler-Journal, 31; n. d. „V. Z.“)

Justi's „Velazquez“ als Compendium praktischer Aesthetik. (Der Kunstwart, II, 21.)

Kirchberg. Zur Bildung des Schönheitssinnes im äusseren Schulleben. (Pädagogium, XI, 11.)

Köstlin, K. Prolegomena zur Aesthetik. 4⁰, 104 S. Tübingen (Fues' Verl.). M. 2. 80.

Kunsterzeugnisse, japanische. Einem im Juni zu Tokio gehaltenen Vortrage des Herrn Lasenby Liberty nach der „Japan Daily Mail“ entnommen. (Oesterr. Monatsschrift für den Orient, 7.)

Lemoine, L. Les Artisans et l'Industrie autrefois et aujourd'hui. 8⁰, 114 p. et grav. Paris, Martin.

Lundy, J. P. Monumental Christianity: the Art and Symbolism of the Primitive Church. 4⁰. London, Sonnenschein. 31 sh. 6 d.

Luthmer, F. Barock- und Rococo-Stil. (Der Colorist, 71.)

Magnus, H. Das Schönheitsgefühl als Function des Auges. (Vom Fels z. Meer, 13.)

Menéndez y Pelayo, M. Historia de las ideas estéticas en España. 8⁰, 399 p. Madrid, Murillo. 4 y 4. 50.

Meurer, M. Das Studium der Naturformen an kunstgewerblichen Schulen. Vorschläge zur Einführung eines vergleich. Unterrichts. Lex.-8⁰, 44 S. Berlin, Wasmuth. M. 1. —.

Monrad. Aesthetik. Det Skjønnes og dets Forekomst i Natur og Kunst. Første Bind. (Det Skjønnes Begreb og det Naturskjønne.) 8⁰, XI, 358 S. Christiania, Cammermeyer. Kr. 6. —.

Moser, F. Ueber ornamentale Naturstudien in gewerblichen Schulen. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, IV, 3.)

Mothes, O. Evangelisch-kirchliche Kunst und ihre Widersacher. Ein Schutz- u. Trutzwort. 8⁰, 126 S. Leipzig, Deichert Nachf. M. 1. 60.

Münz, B. Die Verbindlichkeit der Lehre vom Kunstschönen. (Blätter f. litterar. Unterhaltung, 30.)

Natur und Cultur oder die Erzeugnisse der Natur als Stoff menschlicher Kunst u. Industrie. (Schweiz. Gew.-Bl., 25.)

Nicolai, W. Ist der Begriff des Schönen bei Kant consequent entwickelt? Inaugural-Dissertation. gr. 8⁰, VI, 102 S. Kiel, Lipsius & Tischer. M. 2. —.

Nielsen, C. V. Etwas von gothischen Formen. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 3.)

Patmore, C. Principle in Art etc. 12⁰, 216 p. Bell and Sons.

Pfnorr, R. Guide artistique et historique au palais de Fontainebleau. Préface par A. France. 8⁰, VIII, 215 p. et grav. Paris, Daly fils et Cie.

Piccolo, il, artista: album di disegni elementari di figura, ornato, paesaggio e meccanica. Milano, tip. E. Sonzogno edit., 1889. 4⁰, 288 p. L. 7. —.

Raupp, K. Die Photographie in der modernen Kunst. (Die Kunst f. Alle, 21.)

Ringer, P. Unsere Künstler und ihre Stoffe. (Allg. Kunstchronik, 13.)

Robert, K. Traité pratique du modelage et de la sculpture, contenant des renseignements sur l'exécution en terre, marbre et terre cuite, etc. Leçons écrites d'après les maîtres. 8⁰, illustré. Laurens. fr. 6. —.

Rudolph, E. Der Geist im Gewerbe. (Wieck's Gew.-Ztg., 29; n. d. „D. Ind.-Ztg.“)

Ruepprecht, C. Bibliothek-Handbuch f. kunstgewerbliche Schulen. 8⁰, 60 S. München, Selbstverlag. M. 1. 20.

Sanjust Di Teulada, E. L'insegnamento del disegno d'ornato e della architettura elementare nella università. 8⁰, 19 p. Cagliari, tip. del Commercio.

Sciangula. L'arte: studi sull' evoluzione della forma. 32⁰, 171 p. Palermo. L. 2. 50.

Schurtz, H. Die Wissenschaft als Feindin der Kunst. (Wiss. Beil. d. Leipzig. Ztg., 91.)

Schultze, V. Die altchristlichen Bildwerke u. die wissenschaftliche Forschung. Eine protestant. Antwort auf röm. Angriffe. 8⁰, 40 S. Leipzig, Deichert Nachf. M. —. 60.

Staacke. Versammlung hannover'scher Gewerbeschulmänner. (Zeitschr. f. gewerblichen Unterricht, IV, 3.)

Stockbauer, J. Was verdankt unser Kunstgewerbe dem Orient? (Mittheil. d. Nordböhm. Gew.-Museums, 5.)

Stolz, M. Die Darstellung des göttlichen Herzens Jesu in der bildenden Kunst. (Kirchenschmuck [Seckau], 6.)

Straub, L. W. Der Natursinn der alten Griechen. 4⁰, 58 S. Tübingen, Fues' Verl. M. 1. 60.

Uhle, M. Culture and Industries of the South American Peoples. 2 vols. f⁰, with 55 Plates. London. M. 96. —.

Ursachen, über die, des vielbeklagten Mangels tüchtiger Arbeiter. (Schweiz. Gew.-Bl., 21.)

Vignoli. Del vero nell' arte. (Reale Ist. Lombardo di Science e Lett., Rend. Fasc. XI.)

Wand, die, ihre Bestimmung und Decoration. (Der Colorist, 70 ff.)

Weilbach, P. Wie sah Goethe aus? (Zeitschr. f. bild. Kunst, 10.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Alterthümer, orientalische. Arbeit der orientalischen Commission der Kais. Moskauer arch. Gesellschaft. Bd. I. Lfg. 1. Mit 8 phototyp. u. 1 autograph. Tab. u. Zeichnungen im Text. 4⁰, 126 + 20 + 49 S. (Russisch.)

Antichan, P. H. Grands voyages de découvertes des anciens. 8⁰, 318 S. Paris, Delagrave.

Antoine. Discours de M. Antoine, Président de la Société des antiquaires de Picardie (séance publ. du 17 juillet 1887). 8⁰, 13 p. Amiens, impr. Douillet & Cie.

Antonescu. Cultul cabirilor in Dacia. Bukarest 1889.

Arnoldi, R. Die Funde von Cobern-Gondorf a. d. Mosel. (Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinlande, LXXXVII.)

Babelon, E. Manual of Oriental Antiquities: Including the Architecture, Sculpture and Industrial Arts of Chaldaea, Assyria, Persia, Syria, Judaea, Phonicia and Carthage. Trans. and enlarged by B. T. A. Evetto. With 241 Illusts. 8⁰, 329 p. Grevel.

Baer, J. & Co. Antiquar. Katalog Nr. 244: Archäologie. II. Mittelalter. Christl. Kunstarchäologie. Inschriftenkunde. 742 Nos. Frankfurt.

Bapst, G. A propos de „l'Art étrusque“ par J. Martha. (Rev. des arts décor., mai.)

Baumeister, A. Gymnasialreform u. Anschauung im classischen Unterricht. Zur Einführung d. Bilderhefte aus dem griech. u. röm. Alterthum für Schüler. 8⁰, 56 S. München, Oldenbourg.

Beissel, S. Die Symbolik der Taube. (Stimmen aus Maria-Laach, 7.)

Bénet, A. Documents pour servir à l'histoire de l'art en Normandie. Inventaire du trésor de la collégiale d'Ecouis (Eure) en 1565. 8⁰, 36 p. Caen, Delesques.

Bennet, C. W. Christian Archæology. With an Introduction by F. Piper. 8⁰. (New-York.) London. 18 sh.

Bindi, V. Monumenti storici ed artistic. degli Abruzzi: studî con prefazione d. Ferdin. Gregorovius. 8⁰, XXXII, 996 p. Napoli, tip. Franc. Giannini e figli. L. 40. —.

Blanc, C. Histoire de la renaissance artistique en Italie, revisée et publiée par M. Faucon. 2 vol. 8⁰. F. Didot. fr. 15. —.

Böhm, M. Aphrodite auf dem Bock. (Jahrb. d. k. deutschen archäolog. Instituts, IV, 3.)

Bötticher, E. Kunstgeschichtliche Ergebnisse der Ausgrabungen auf d. Akropolis v. Athen. (Grenzboten, 27.)

— La Troie de Schliemann, une nécropole à incinération préhistorique. (Le Muséon, t. VIII.)

— Offenes Sendschreiben an den Anthropologen-Congress in Wien, 5—10. Aug. 1889. 2 S. 4⁰. Zweites Sendschreiben 2 S. 4⁰. Als Manuscript gedruckt. Drittes Sendschreiben über Troja. (Abdruck des Dörpfeld'schen Aufsatzes in der National-Ztg., Nr. 474 und Antwort darauf.) 8 S. 8⁰.

Bourrassé, J. Archéologie chrétienne, ou précis de l'histoire des monuments relig. du moyen-âge. IXe édit., rev. et compl. par C. Chevalier. 8⁰, 396 p. Gravures dans le texte. Tours, Mame, 1886.

Case e monumenti di Pompei. Napoli. Fascic. 94—95. f⁰, 8 p. di testo, 6 tavole. L. 32. —.

Conze. Jahresbericht über die Thätigkeit des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts. (Sitzungsber. d. k. preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin, XXIX—XXXI.)

Cotteau, G. Le Préhistorique en Europe. Congrès — Musées — Excursions. Avec 87 figures intercalées dans le texte. 8⁰, 313 S. Paris, Baillière et fils.

Delaborde, H. La Classe des Beaux-Arts au temps de la première restauration et pendant les cent jours. (Rev. de deux mondes, 1 sept.)

Doerpfeld, W. Chalkothek und Ergane-Tempel. (Mitth. des k. deutschen archäolog. Instituts, Athen. Abth., XIV, 3.)

— Troja — Hissarlik — eine Feuernekropole? (National-Ztg., 474.)

Durand, J. Monuments figurés du moyen-âge, d'après les textes liturgiques. 8⁰, 32 p. Caen, Delesques.

Erwerbungen d. Antikensammlungen in Deutschland: Berlin, München, Dresden. (Jahrb. d. k. deutschen archäolog. Instit., IV, 3.)

Flinders Petrie, W. M. Hawara Biahmu and Arsinoe. With thirty plates. 4⁰, IV, 66 S. London, Field & Tuer, Trübner & Co. u. a.

Fund etruskischer Bronzen. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., IV, 9.)

Geschichte d. deutschen Kunst. Red.: R. Dohme, W. Bode, H. Janitschek, C. Lützow, J. Falke. 26.—28. Lfg. hoch 4⁰. (3. Bd. S. 337—384, 4. Bd. S. 1—48 u. 5. Bd. S. 193—219.) Berlin, Grote. à M. 2. —.

Graef, B. Die Bemalung der Nike des Archermos. (Mitth. d. k. deutschen archäolog. Inst., Athen. Abth., XIV, 3.)

Grosvenor, E. A. The Hippodrome of Constantinople and its still existing monuments. 8⁰, 61 S. London, Causton and sons.

Hörnes, M. Grabhügelfunde von Glasinac in Bosnien. [Aus: „Mitth. d. anthrop. Gesellsch. in Wien"]. gr. 4⁰, 4 S. mit 30 Textillustr. Wien, Hölder. M. 1. 20.

Holwerda. De pictorum historia apud Plinium. (Mnemosyne, P. III.)

Hülsen, C. Die Regia. (Jahrb. des k. deutsch. archäol. Instituts, IV, 3.)

Jenny, S. Bauliche Ueberreste von Brigantium. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XV, 2.)

Ihm, M. Bronzestatuette des Mars. (Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfr. im Rheinlande, 87.)

Index to the Archæologia from I to vol. L (1770 to 1888). 4⁰, 806 p. London, B. Quaritch. Cloth. 42 sh.

Kanitz, F. Die prähistorischen Funde in Serbien bis 1889. Aeltere u. neuere Grabdenkmalformen im Königreich Serbien. [Aus: „Mitth. d. anthropolog. Gesellsch. in Wien."] gr. 4⁰, 10 S. mit 12 Textillustr. mit 1 Tafel. Wien, Hölder. M. —. 80.

Kunst, die alexandrinische. (Die Grenzboten, 37.)

Léger, F. Le temple romain de la Frétinière. 8⁰, 3 pl. Paris, Leroux. fr. 2. —.

Lolling, H. G. Das Artemisheiligthum bei Antikyra. (Mitth. des k. deutsch. archäol. Inst., Athen. Abth., XIV, 3.)

Loret, V. L'Égypte au temps des Pharaons. La vie, la science et l'art. Avec 18 photogr. 8⁰, 320 p. Paris, Librairie J. B. Baillière et fils.

Lotz. Noch ein Fund der germanischen Kunst aus dem 3. oder 4. Jahrhundert. (Corresp.-Bl. des Gesammtver. der deut. Geschichts- u. Alterthumsvereine, 7.)

Lübke, W. Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis z. Gegenwart. 8—12 Lfg. Lex.-8⁰. (S. 337—576 mit Illustr.) Stuttgart, Ebner & Seubert. à M. 1. —.

— Kunstgeschichtliches aus Oesterreich. (Allg. Ztg., Beil. Nr. 182.)

Maspero, G. Egyptian Archæology. Trans. from the French by Amelia B. Edwards. 2nd ed., Revised, with a Complete Index and 299 Illusts. 8⁰, 368 p. Grevel.

Merlo, J. J. Kunstwerke, gestiftet von der Kölner Patrizierfamilie v. Wasserfass. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 3.)

Moes, C. W. Die neuen Forschungen auf dem Gebiete der holländischen Kunstgeschichte. (Kunstchronik, 37. 41. 43.)

Molmenti, P. G. Venezia nell' arte e nella letteratura francese. (Arch. veneto, Fasc. 73.)

Monaco, D. One day in the Naples museum, according to the new arrangement, with plans and historical sketch of the building. English editor E. Neville Rolfe. Second edition. 16⁰, XIII, 168 S. Naples, E. Pietrocola.

Monceaux, P. et Laloux, V. Restauration des frontons d'Olympie. (Revue archéologique, juill.—août.)

Murray, A. S. The Aegis of Athene. (The class. Review, vol. III.)

Naue, J. Die silberne Schwertscheide v. Gutenstein (Grossh. Baden). [Aus: „Mitth. d. anthrop. Gesellsch. in Wien."] gr. 4⁰, 7 S. mit 13 Textillustr. Wien, Hölder. M. —. 80.

Norwich free academy. Catalogue and brief description of the plaster reproductions of

greek and italian sculpture in the Slater memorial Museum. 8⁰, 48 S. Norwich Conn. Cambridge, Wilson and Son, 1889.

Peiser. Die Zugehörigkeit d. unter Nr. 84, 2—11 im British Museum registrirten Thontafelsammlung zu den Thontafelsammlungen des Königl. Museums in Berlin. (Sitzungsber. d. k. preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin, Heft 38.)

Pflege, die, der Wissenschaften und schönen Künste durch sächsische Fürsten u. Fürstinnen. Eine Festschrift z. 800jähr. Jubelfest d. Hauses Wettin. Lex.-8⁰, 26 S. Dresden, Hackarath. M. —. 40.

Ponte, da, N. Sulle rive del Mediterraneo, Arti industrie e commercio dei popoli antichi Vol. I. 8⁰, XVI, 307 p. Torino, Pozzo.

Pulszky, F. Studien über Denkmäler d. Völkerwanderungszeit. (Ungar. Revue, IX, 6—7.)

Ritter, E., Freih. v. Bernsteinfunde Aquilejas. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., N. F., XV, 2.)

Reinach, S. Antiquités nationales. Description raisonnée. Musée de Saint-Germain-en-Laye. I. 8⁰, 322 p. Paris, Firmin Didot. fr. 10. —.

Reisch, E. Die Zeichnungen des Cyriacus im Codex Barberini des Giuliano di San Gallo. (Mitth. d. k. deutsch. archäolog. Inst., Athen. Abth., XIV, 3.)

Repertorio universale delle opere dell' istituto archeologico, sezione romana, dall' anno 1874 al 1885. 8⁰, 184 p. Roma, tip. della r. accad. dei Lincei.

Robinson, F. M. Art patrons. Maximilian I. (The Magaz. of Art, Juli.)

Rosenberg, A. Geschichte der modernen Kunst. 13. Lfg. Lex.-8⁰. (3. Bd., S. 193—288.) Leipzig, Grunow. à M. 2. —.

Schneider. Andokides. (Jahrb. des k. deutsch. archäolog. Instituts, IV, 3.)

Schleuning, W. Velia in Lucanien. (Jahrb. d. k. deutschen archäolog. Inst., IV, 3.)

Schreiber, T. Die hellenistischen Reliefbilder. Mit Unterstützung d. kgl. sächs. Ministeriums d. Cultus etc. u. der philol.-histor. Classe der kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. hrsg. u. erläutert. (In 11 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. 10 Taf. in Heliogravure. Leipzig, Engelmann. M. 20. —.

Schumacher, K. Archaische Vasen aus La Tolfa. (Jahrb. des k. deut. archäol. Instituts, IV, 3.)

— Zu der älteren Karlsruher Unterwelts-Vase. (Jahrb. des k. deut. archäol. Instituts, IV, 3.)

Simmel. Antiquar. Katalog Nr. 130: Kunstarchäologie. Numismatik. Nr. 7646 — 8886. Leipzig.

Stieda, L. Der VII. russische Archäologen-Congress in Jaroslawl 1887. [Aus: „Mitth. der Anthropolog. Gesellsch. in Wien."] gr. 4⁰, 7 S. Wien, Hölder. M. 1. 20.

Strebel, H. Alt-Mexiko. Archäologische Beiträge zur Culturgeschichte seiner Bewohner. 2 Thle. gr. 4⁰, III, 169 S. mit 39 Lichtdr.-Taf., 1 chromolith. Taf. u. 24 Textabbildgn. Hamburg, Voss. M. 100. —.

Strzygowski, J. Die Akropolis in altbyzantinischer Zeit. (Mitth. d. k. deut. archäol. Inst., Athen. Abth., XIV, 3.)

Treu, G. Zum olympischen Ostgiebel. (Mitth. des k. deutsch. archäolog. Inst., Athen. Abth., XIV, 3.)

— Zum Grabstein des Metrodoros aus Chios. (Ebenda.)

Urichs. Ueber die Tempelstatue des Thrasymedes im Asklepieion zu Epidaurus. (Rheinisches Museum, Heft 3.)

Vaillant, V. J. Quelques verreries romaines de Boulogne-sur-Mer. (Rev. archéol., juill.—août.)

Virey, P. Le Tombeau de Rekhmara, préfet de Thèbes sous la XVIIIe dynastie. 4⁰. Leroux. fr. 40. —.

Wolf, F. Kastell Alteburg bei Köln. Geschichtliches Denkmal der ältesten Römerzeit am Rhein, festgestellt u. beschrieben. gr. 8⁰, III, 56 S. mit 3 Taf. Köln, Du-Mont-Schauberg. M. 1. 60.

Wolters, P. Mykenische Vasen aus dem nördlichen Griechenland. (Mitth. des k. deutschen archäol. Inst., Athen. Abth., XIV, 3.)

Wussin, J. u. A. **Ilg.** Beiträge zur österreich. Künstler-Geschichte. II. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XV, 2.)

Zamboni, F. Di antichità e belle arti: scritti. 16⁰, 165 p. Firenze, tip. di S. Landi. L. 3. —.

II a. Nekrologe.

Barthelmess, Nikolaus, Kupferstecher in Düsseldorf. (Kunstchronik, 43.)

Bellermann, Ferdinand, Landschaftsmaler und Professor in Berlin. (Kunstchronik, 42.)

Beverley, William Roxby, englisch. Decorations- und Landschaftsmaler. (Kunstchronik, 39.)

Bötticher, Christian, Professor in Düsseldorf. (Kunstchronik, 37.)

Etex, Louis Jules, Maler in Paris. (Kunstchronik, 40. — Courrier de l'Art, 30.)

Eude, Louis Adolphe, französischer Bildhauer und Maler. (Kunstchronik, 39.)

Ewerbeck, F., Architekt und Professor an der Aachener technischen Hochschule. (Kunstchronik, 38.)

Herdtle, H., Landschafts- und Architekturmaler in Stuttgart. (Kunstchronik, 40.)

Kawanabe Kyosai, Maler in Japan. (Kunstchronik, 41. — Courrier de l'Art, 32.)

Keil, Karl, Bildhauer u. Professor, in Kiedrich im Rheingau. (Kunstchronik, 42.)

Kray, Wilh., Genremaler in München. (Kunstchronik, 41.)

Neuber, Fritz, Bildhauer in Hamburg. (Kunstchronik, 43.)

O'Conner, John, englischer Genremaler. (Kunstchronik, 39.)

Ritgen, Hugo von, Professor der Architektur u. Kunstgeschichte in Giessen. (Kunstchron., 42.)

Thoren, Otto von, Thiermaler aus Wien, in Paris ansässig. (Kunstchronik, 41.)

Tuttine, Johann Baptist, Genremaler in Karlsruhe. (Kunstchronik, 43. — Courrier de l'Art, 36.)

Vischer, Friedrich Theodor. (Lang, W.: Deut. Rundschau, 11.)

III. Architektur.

Baugeschichte, zur, des Berliner Schlosses. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 32. 33.)

Baukunst, die kirchliche, des Abendlandes. (Deutsche Bau-Ztg., 44. 45.)

Berger, V. Kirche u. Klostergebäude des Benedictiner-Stiftes Michaelbeuern im salzburgisch. Flachgau. (Mittheil. der k. k. Central-Comm. zur Erforschung etc., XV, 2.)

Boito, C. Il duomo di Milano e i disegni per la sua facciata, con 87 eliotipie, 11 litografie ed un saggio bibliografico di F. Salveraglio. 4 fig. pag. XII, 318, con 89 tav. Milano, tip. di L. Marchi.

Bonnaffé, E. L'architecte e l'architecture, lettre à M. Formigé. (Gaz. des B.-Arts, 8.)

Cattaneo, R. L'architettura in Italia del secolo VI al mille circa: ricerche storico-critiche. 8⁰ fig. 360 p. Venezia, tip. Emiliana. L. 15. —.

Ceradini, M. L'architettura nel XX secolo. 16⁰, 32 p. con tavola. Torino, tip. lit. Camilla e Bertolero, 1889.

Champury, E. La crise de l'architecture et l'avènement du fer. (L'Art, 605.).

Entwürfe von Studirenden d. technischen Hochschule zu Berlin im Stile der Antike und der Renaissance, unter der Leitung von F. Wolff. f⁰. 20 Lichtdr.-Taf. mit 2 Blatt Text. Berlin, Wasmuth. M. 16. —.

Farquharson, R. The decoration of our Houses of Parliament. (Art Journal, Juni.)

Fischel, A. F. Denkmäler der Renaissance in Dänemark. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 10.)

Gianandrea, A. Die maestro Giovanni di Stefano da Siena, architetto, scultore e intagliatore del sec. XIV e di una sua ignota opera in Ancona. (Arte e storia, 22.)

Grundzüge, künstlerische, des Städtebaues. (Deutsche Bau-Ztg., 68. 69.)

Gurlitt, C. Die Barockarchitektur in Böhmen. (Mitth. des Vereins f. Gesch. der Deutschen in Böhmen. XXVIII, 1.)

Gwilt, J. An Encyclopaedia of Architecture. New. ed. revised. 8⁰, 1143 p. London, Longmans. fr. 60. —.

Hartel, A. Architektonische Details des Mittelalters. (1. Serie.) f⁰. (60 Lichtdr.-Tafeln mit 1 Bl. Text.) Berlin, Claesen & Co. M. 45. —.

Hofburgtheater, das k. k., in Wien. Erbaut von C. Frhrn. v. Hasenauer. 2.—7. Liefg. qu.-f⁰. (à 5 Lichtdr.-Taf.). Wien, Heck. à M. 5. —.

Jarry, L. Le Château de Chambord. Documents inédits sur la date de sa construction et le nom de ses premiers architectes. 8⁰, 68 p. Orléans, Herluison.

Junghändel, M. Die Baukunst Spaniens, in ihren hervorragendsten Werken dargestellt. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (25 Lichtdr.-Taf. mit 2 Bl. Text.) Dresden, Gilber's Verl. M. 25. —.

Lachner, K. Die Farbe in der Holzarchitektur. (Kunstgewerbebl., 10.)

Lewis Hind, C. East Anglia. (Art Journ., Juli.)

Loftie, W. J. The royal Palaces IV; St. James and Whitehall. (Art Journal, Juli.)

Lübke, W. Die Wiederherstellung der Katharinenkirche zu Oppenheim. (Christl. Kunstblatt, 8.)

Mauerwerkausführung, mittelalterliche, u. Fugenbehandlung. (Centralbl. d. Bauverwaltg., 26.)

Melani, A. Un artista poco noto del XV Secolo. (Arte e storia, 18.)

Nardini-Despotti-Mospignotti, A. Del Duomo di Milano e della sua nuova facciata. 8⁰, 183 p. con 5 tav. Milano. M. 5. —.

Neumann, W. Barocco, Rococo und Zopf in der Architektur. (Balt. Monatsschrift, 5.)

Nordhoff, J. B. Einheimische Kloster- u. süddeutsche Laienbaumeister in Westfalen während d. letztvergangenen Jahrhunderte. (Westdeutsche Zeitschrift, VIII, 3.)

Paulus, E. Die Cisterzienser-Abtei Maulbronn. Mit 6 Taf. in Steindruck nach Aufnahmen und Zeichnungen der Baumeister Dank u. Schneider u. 235 Holzschn. von A. Closs, nach Aufnahmen u. Zeichnungen v. C. Riess, A. Gnauth und J. Cades. Herausgegeb. vom württemb. Alterthumsverein. 3. verm. Aufl. (In 8 Lfg.) 1. Lfg. gr. 4⁰, VII, 16 S. Stuttgart, Neff. M. —. 70.

Pohlig. Hauscapellen u. Geschlechtshäuser in Regensburg. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIV, 11.)

Ritzinger, G. Die Burg Ottenstein im Kampthale. (Ber. u. Mitth. des Alterthumsvereins zu Wien, XXV, 2. Hälfte.)

Rössler, S. Die Stiftskirche u. der Kirchthurm in Zwettl. (Ber. u. Mitth. des Alterth.-Vereins zu Wien, XXV, 2. Hälfte.)

Salignac Fénelon, F. L'architecture du temple de Salomon et le cantique des cantiques. Réfutation de M. Renan. 8⁰, 71 p. Paris 1889.

Sandel, T. Ein architektonischer Ausflug ins Philisterland (Ghaza). (Deut. Bau-Ztg., 62. 64.)

Schmitt, F. J. Römische Tempel in Speier. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 11.)

Schulte von Brühl. Deutsche Schlösser und Burgen. 11. Heft. 8⁰. (Mit Illustr.) Inhalt: Der Pfalzgrafenstein und die Burg Caub oder Gutenfels. (2. Bd., S. 71—103.) Leipzig, Voss' Sort. à M. —. 50.

— — 12. u. 13. Heft. (Mit eingedr. Illustr.) Inhalt: Taunus-Burgen. I. Königstein, Falkenstein, Cronberg. (2. Bd., S. 105—165.) Ebda.

Sepp. Oeffentliche Verwahrung u. lauter Protest Namens deutscher Künstler und Kunstgelehrter wider die Verunzierung des Kölner Domes nach dem neuen Project fabrikmässiger Portalornamente. Dazu die 400jähr. Geschichte der ehernen Thore. Würdigung d. Gothik entgegen der Renaissance. gr. 8⁰, 95 S. Berlin, F. E. Lederer. M. 1. 50.

Sitte, C. Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag z. Lösung modernster Fragen der Architektur u. monumentalen Plastik unter besond. Beziehung auf Wien. Mit 4 Heliogravuren u. 109 Illustr. u. Detailplänen. gr. 8⁰, IV, 186 S. Wien, Gräser. M. 5. —.

Tangl. Zur Baugeschichte des Vaticans. (Mitth. d. Instituts f. österr. Geschichtsforschg., X, 3.)

Tissandier, G. The Eiffel Tower: A Description of the Monument, its Construction, its Machinery, its Object, and its Utility. With an Autographic Letter of M. G. Eiffel Illust. 8⁰, 96 p. London, Low.

Vaudin-Bataille. Histoire du travail. Arts libéraux. Reprod. caractérist. d'art. architectural des XIe, XIIe et XIIIe siècles des églises Saint-Étienne, à Auxerre, de la Madeleine, à Vézelay, et autres du dép. de Yonne. 4⁰. 307 p. avec vign. Tonnerre, impr. Bailly.

Umbau des Domes [in Bremen]. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 30; n. d. „V. Z.")

Wiethase, H. Der Dom zu Köln. 8. (Schluss-) Lfg. gr.-f⁰. (5 Taf. mit 4 Blatt Text.) Frankfurt a. M., Keller. à M. 5. —.

IV. Sculptur.

Baye, J. Le tombeau de Wittislingen au musée national Bavarois. (Gaz. archéol., 1. 2.)

Caetani-Lovatelli, E. Antichi monumenti illustrati. 16⁰, 348 p., con 16 tav. Roma, tip. della r. accad. dei Lincei.

Czobor, B. Ueber die Reliefs der Fünfkirchner Kathedrale. (Ungar. Revue, 7.)

Disertori, F. Griechische Grabstelen. (Mitth. d. Tiroler Gew.-Vereines, 2. 3.)

Diviš. Portal in Johrnsdorf [Třemešek] bei Schönberg in Mähren. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., N. F., XV, 2.)

Duhamel, L. Tombeau de Benoît XII à la métropole d'Avignon. 8⁰, 34 p. et pl. Caen, Delesques.

Effmann, W. Die Bildwerke auf dem Taufsteine in der Stiftskirche zu Freckenhorst. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 4.)

Eggers, K. Rauch und Goethe. Urkundliche Mittheilungen. Mit 6 Lichtdr.-Taf. gr. 8⁰, XIV, 251 S. Berlin, Fontane. M. 5. —.

Essenwein, A. Kölnische Schnitzwerke des 14. Jahrhunderts. (Anz. d. German. Nationalmuseums, II, 15.)

Fornasini, G. Les dernières années de Michel-Ange d'après de nouvelles recherches. 8⁰, 163 p. Rome, impr. Forzani et C. (Extr. de la Rev. intern., VIme année, XXI et XXII tomes.)

Galland, G. Renaissance-Studien in Hannover. Die Grabdenkmäler der Renaissance. (Allg. Bau-Ztg., 7.)

Grados, P. La Décoration des toitures à l'aide du plomb, du cuivre, du zinc: épis, girouettes, crêtes, campaniles etc. Album de 56 pl. Paris, impr. litt. Clerc et Catineau.

Graf, H. Moderne Grabmäler. (Zeitschr. des bayer. Kunstgew.-Ver. München, 7. 8.)

Hauser, F. Die neu-attischen Reliefs. 4⁰, V, 202 S. mit 3 Taf. u. 1 Tab. Stuttgart, Wittwer's Verlag. M. 6. —.

Helbig, J. La sculpture dans l'ancien pays de Liège et sur les bords de la Meuse aux XIe et XIIe siècles. (Rev. de l'Art chrét., XXXIX, 3.)

Ihm, M. Bronze-Statuette des Mars. (Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinlande, LXXXVII.)

Ilg, A. Der Bildhauer Moll. Mit 3 Tafeln. (Ber. u. Mitth. des Alterthumsver. zu Wien, XXV, 2. Hälfte.)

L., J. Hellmer's Denkmal zur Erinnerung an die Türkenbefreiung Wiens (1683). (Kunstchronik, 37.)

Laurière, J. et E. **Muntz.** Le Tombeau du pape Clément V. à Uzeste. 8⁰, 22 p. avec grav. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Luthmer, F. Triptychon in vergoldetem Kupfer. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 3.)

Meindl, C. Einige Grabdenkmäler des ehemaligen Chorherrenstiftes Suben am Inn. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XV, 2.)

Neumann, C. Christian Rauch. Betrachtungen über Ursprung u. Anfänge moderner deutscher Plastik. (Preuss. Jahrbücher, 2.)

Odgen, W. S. Designs for Christian Gravestones. 2nd edit. improved and enlarged. 4⁰. London, Heywood. 9 sh.

Rapporto fatto alla deputazione promotrice della commissione eletta a guidicare nel concorso per le due porte minori di bronzo della facciata di S. Maria del Fiore. 4⁰, 13 p. con due tav. Firenze, tip. e fototipia Ciardelli, 1889.

Schultze, V. Ueber d. altchristliche Bildhauerkunst in Ravenna. (Christl. Kunstblatt, 7.)

Servanzi-Colio, S. Statua di argento che rappresenta S. Severino, vescovo di Settempeda, fatta, disfatta, rifatta; descrizione. 8⁰, 13 p. Sanseverino-Marche, tip. Costant. Bellabarba.

Sommer, G. Die Sculpturen an der St. Bonifatiuskirche, gen. „Marktkirche". (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 4.)

Swoboda, H. Zur altchristlichen Marmor-Polychromie. (Röm. Quartalschrift, 2. 3.)

Vischer, A. Figürlicher Schmuck an Werken der Architektur. 2 Hefte. gr. 4⁰. à 6 Steintaf. Karlsruhe, Veith. à M. 3. —.

Wagner, H. Johann v. Trarbach's Werke in der Stiftskirche zu Oehringen. (Württemb. Vierteljahrsh. f. Landesgesch., XI, 2.)

Zucker, M. Michelangelo. Vortrag, gehalt. vor einem gemischten Publikum. 8⁰, 54 S. Leipzig, Deichert Nachf. M. —. 80.

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Anselmi, A. Sopra un nuovo e più conveniente collocamento dei due quadri di Luca Signorelli e dell' altare robbiano in S. Medardo d'Arcevia. (Arte e storia, 20.)

Ausmalungen des südlichen Kreuzarmes des Domes St. Blasii zu Braunschweig aus dem 13. Jahrhundert. 50 Blatt, in 1/10 Orig.-Grösse in photograph. Druck hergestellt. (In 4 Lfg.) 1. Lfg. f⁰. (13 Bl. in f⁰ u. gr.-f⁰.) Braunschweig, G. Behrens. M. 19. 50.; das vollständ. Werk M. 75. —.

Baes. Recherches sur les couleurs employées par les peintres anciens, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. 8⁰, 107 p. Bruxelles, impr. Baertsven, 1883.

(Barbier de Montault.) Iconographie de la mosaïque de Torcello. (Rev. de l'art chrétien, XXXIX, 3.)

Beissel, H. Ein illustr. Gebetbuch des 15. Jahrhunderts. (Zeitschr. für christl. Kunst, II, 3.)

Borel, F. W. Les verrières du moyen-âge de Stammheim (Zürich) et de Stein-am-Rhein (Schaffhouse). (Arch. hérald. suisses, 4.)

Bosseboeuf, L. A. Un Missel de Marmoutiers du XIe siecle. (Rev. de l'Art chrét., XXXIX, 3.)

Bredius, A. Die holländischen Bilder der Vente Secrétan. (Kunstchronik, 40.)

Caffi, M. Il pittore Bordone. (Arte e storia, 23.)

Carocci, G. Di alcuni antichi affreschi scoperti nella chiesa di Peretola. (Arte e storia, 16.)

Castelli, G. Una nuova pittrice. (Arte e storia, 19.)

Clemen, P. Beiträge zur Kenntniss älterer Wandmalereien in Tirol. II. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XV, 2.)

Deckengemälde, die, der Kirche von Zillis in Graubünden. (Christl. Kunstblatt, 7.)

Documenti e confutazioni, illustranti un dipinto di Leonardo da Vinci. 4⁰, 15 p. Padova, stab. tip. L. Crescini e C., 1889.

Donner-Richter, O. Die Porträtmalerei d. Alten. (Vom Fels z. Meer, 11.)

Durand-Gréville, E. Le nettoyage de la ronde de nuit. (Gaz. des B.-Arts, 1er juillet.)

Van Even. Le grand Triptyque d'Otho Venius du Musée royal de Bruxelles. (Bull. de l'Acad. des Scien., des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 7.)

Fliesenmosaik. (Sprechsaal, 24.)

Frescogemälde, alte, in Veldes. (Mittheil. des Oesterr. Mus., N. F., IV, 9.)

Glasmalereien, die, in d. Stiftskirche zu Kamelsloh bei Lüneburg. (Der d. Herold, XX, 7. 8.)

Glücksmann, H. Die wahre Wahrmalerei. (Allg. Kunstchronik, 13.)

Granberg, O. Catalogue raisonné de tableaux anciens dans les collections privées de la Suède. 8⁰. Stockholm, Samson et Vallin, 1886.

Hager, G. Wolf Traut u. der Artelshofer Altar. (Kunstchronik, 37.)

Hasse, C. Kunststudien. 3. Heft. Imp.-4⁰. Inhalt: 4. Die Verklärung Christi von Raffael. 1 Taf. in Lichtdr., 23 S. Breslau, Wiskott. M. 6. —.

Hiersemann. Antiquar. Katalog Nr. 46: Malerei, Sculptur, Kupferstichkunde. 569 Nos. Leipzig.

Huskisson, F. The Painted Hall, Greenwich. (Art Journal, Juli.)

Kolb, H. Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance. Original-Aufnahmen. 9. u. 10. (Schluss-) Heft. f⁰. (à 6 Chromolith. mit 11 Bl. Text.) Stuttgart, Wittwer. à M. 10. —.

Léris, G. L'Aquarelle depuis un siècle. (L'Art, 602.)

Lübke, W. Amerling. (Allg. Ztg., Beil. 158.)

Müntz, E. Le maître de la mort de la vierge au musée de Bruxelles. (L'Art, 608.)

— Recherches sur Andrea Salaino, élève de Léonard de Vinci. (Courrier de l'Art, 25. 27.)

Münz, B. Die Malerei der Hochrenaissance in Deutschland und den Niederlanden. (Allgem. Kunstchronik, 17.)

— Raffael im Lichte Minghetti's. (Allg. Kunstchronik, 15—16.)

Nolhac, P. Manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Petrarque. (Gazette archéol., XV, 1. 2.)

Nordhoff, J. B. Studien zur altwestfälischen Malerei. 2. (Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfr. im Rheinlande, 87.)

Pendola, C. La madonna del divino amore di Raffaello. 8⁰, 7 p. Genova, tip. lit. di Giovanni Sambolino, 1889.

Poggiali, P. Raphael in Rome, a study of art and life in the XVI century. 8⁰, 152 p. Roma. L. 2. —.

Reber, K. Glasmalerei und Glasgemälde von Zofingen. (Anzeig. f. schweizer. Alterthumskunde, 3.)

Ruskin, J. Modern Painters. New ed. 5 vols. 4⁰. Hazell and Watson.

Sammlung, die, von Glasbildentwürfen im grossherzoglich. Kupferstichcabinet zu Karlsruhe. (Zeitschr. des bayer. Kunstgewerbe-Vereines München, 7. 8.)

Schnütgen. Neuentdeckte Wandmalerei des 13. Jahrhunderts in einem Kölner Privathause. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 3.)

— Zwei Flügelgemälde im städtischen Museum zu Köln. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 5.)

Stevenson, R. A. M. Corot. (Art Journal, Juli.)

Valabrègue, A. Notes sur quelques artistes. Un peintre français à Berlin: Antoine Pesne. (L'Art, 605.)

Wickhoff, F. Das Apsismosaik in der Basilica des hl. Felix zu Nola. [Reconstruction.] (Röm. Quartalschrift, 2. 3.)

Wilpert. Madonnenbilder aus den Katakomben. (Röm. Quartalschr. f. christl. Alterthumskde., III, 2. 3.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Ahrens, H. Das Wappen der Stadt Linden. (Der deutsche Herold, XX, 5.)

Alberti, O. Württemberg. Adels- u. Wappenbuch. Im Auftrage d. württemb. Alterthumsvereins verf. 1. u. 2. Heft. Lex.-8⁰. Stuttgart, Kohlhammer. M. 4. 50.

Atkens, J. The Coins and Tokens of the Possessions and Colonies of the British Empire. 8⁰, 400 p. London, Quaritch. 24 sh.

Babelon. Les monnaies d'or d'Athènes. (Rev. des études grecques, II, 6.)

Bissinger, K. Funde römischer Münzen im Grossherzogth. Baden. Gymnasialprogramm Donaueschingen 1889. 4⁰, 42 S.

Blanchet, J. A. Numismatique béarnaise. Le Projet de médaille des états de Béarn (1775 à 1777). 8⁰, 14 p. et grav. Dax, impr. Labèque.

Bloeden, K. K. Wappen aus Rendsburg. (Der deutsche Herold, XX, 4.)

Bock. Antiqar. Katalog Nr. 5: Numismatik, Heraldik. 757 Nos. Rudolstadt.

Bouton, V. Le lion de Reinach. (Arch. hérald. suisses, 26.)

Brassart, F. Le Blason de Lalaing. Notes généalogiques et héraldiques sur une ancienne et illustre maison. Deuxième partie: Preuves. 8⁰, 136 p. Douai, Crépin. Paris, Claudin. fr. 8. —.

Brunn, H. Ueber die Münzen von Tyras unter Hadrian. (Zeitschr. f. Numismat., XVI, 3. 4.)

Buchenau, H. Münzen von Neu-Bruchhausen. (Zeitschr. f. Numismat., XVI, 3. 4.)

Carré de Busserolle, J. X. Armorial de la sénéchaussée de Saumur et du pays saumurois. 8⁰, 107 p. Saumur, Milon fils.

Clericus, L. Ueber Städtewappenvermehrungen. (Der deutsche Herold, XX, 6.)

Codrington, O. Some Rare and Unedited Arabic and Persian Coins, Some in the Collection of Dr. J. Gerson da Cunha, and some in the Writer's own Cabinet. Two Plates. 8⁰, 40 p. Austin and Sons (Hertford). Cox.

De Witte. État actuel de la numismatique nervienne. 8⁰, 21 p. Bruxelles, Gustave Deprez. fr. 1. 50.

Drouin, E. Essai de déchiffrement des monnaies à légendes araméennes de la Characène I. (Rev. numismat., Ser. III, T. VII, 2.)

Dutry. Armoiries des chevaliers de la Toison d'or (chapitres tenus à Gand), par Albert Dutry, avocat. 12⁰, 108 p. Gand, Leliaert, Siffer et Co.

Friedensburg, F. Studien zur Münzgeschichte Schlesiens im 16. Jahrhundert. I. (Zeitschr. f. Numismat., XVI, 3. 4.)

Gnecchi, F. ed E. Guida numismatica universale, continente 3124 indirizzi e cenni storico-statistici di collezioni pubbliche e private, di numismatici e di negozianti di monete e libri di numismatica. 2. ed. 16⁰, XXXXj, 472 p. Milano, tip. L. F. Cogliati. L. 6.

Grittner, M. Grundsätze der Wappenkunst, verbunden mit einem Handbuch der herald. Terminologie. 1. Hälfte. [Neue Aufl. v. Siebmacher's Wappenbuch, 17. Lfg.] gr. 4⁰, III, 88 S. mit 18 Taf. u. 17 Bl. Erklärungen. Nürnberg, Bauer & Raspe. M. 6. —.

Gröben'sche Ahnentafel, eine von der. (Der deutsche Herold, XX, 4.)

Halke, H. Einleitung in das Studium der Numismatik. 2., mit 8 Taf. Münzabbildungen u. 2 Textillustr. versehene Aufl. gr. 8⁰, XVI, 227 S. Berlin, F. & P. Lehmann. M. 7. —.

Heraldisches von der Generalversammlung des Gesammtvereins der Deutschen Geschichtsvereine zu Metz, 8.—12. Septbr. 1889. (Der deutsche Herold. XX, 10.)

Ilgen, T. Die Siegel der geistlich. Corporationen u. der Stifts-, Kloster- u. Pfarr-Geistlichkeit. 36 u. 76 S. mit 41 Lichtdrucktaf. (Die westfälischen Siegel des Mittelalters. 3. Abth. f⁰. Münster, Regensberg in Comm. M. 20. —.

K inch. Die Sprache der sicilischen Elymer (Zeitschr. f. Numismatik, 3. 4.)

Kull, J. V. Eine thalerförmige Medaille des Grafen Ladislaus von Haag. (Zeitschr. für Numismatik, XVI, 3. 4.)

Lindenblätterbusch, der. (Arch. hérald. suiss., 26.)

Macht, H. Die Grundzüge d. Heraldik. (Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 9.)

Majestätswappen, neues königl. sächsisches. Grosse Ausg. 61 × 48 cm. Chromolith. Mit Beschreibung. 8⁰. (1 Bl.) Leipzig, Giesecke & Devrient. M. 5. —. Kleine Ausgabe, 35 × 30 cm. M. 1. 60.

Mampe. Antiquar. Katalog Nr. 22: Geschichte. Genealogie. Numismatik. 1403 Nos. Berlin.

M(eisterhans), K. Grössere Münzfunde aus dem Canton Solothurn. (Anz. f. schweiz. Alterth.-kunde, Juli.)

Menadier, J. Gittelder Pfennige. (Zeitschr. f. Numismatik, XVI, 3. 4.)

Meyer, A. Die Münzen u. Medaillen der Familie Eggenberg. Mit 2 Taf. [Aus: „Numismat. Zeitschr."] gr. 8⁰, 54 S. Wien 1888. Berlin, Mittler & Sohn in Comm. M. 3. —.

Mily, F. Le Grand Camée de Vienne. 4⁰, 12 p. Paris, Lévy.

Mommsen, T. Goldbarren aus Sirmium. (Zeitschr. f. Numismatik, XVI, 3. 4.)

Nagel, A. Das Münzwesen in der Mark Meissen und in den kurfürstlich sächsischen Landen bis zum 30jähr. Kriege. (Wissensch. Beilage der Leipz. Ztg., 94.)

Orden, Wappen u. Flaggen, die, aller Regenten u. Staaten in chromolith. Abbildung. 2. Aufl. Mit erläut. Text. (In 13 Lfgn.) 1. Lfg. 4⁰. (4 Taf.) Leipzig, M. Ruhl. M. 1. 50.

Pury, J. Notes sur les armes de quelques familles neuchât. (Arch. hérald. suiss., 27.)

Riche, A. Monnaie, médailles et bijoux. Essai et contrôle des ouvrages d'or et d'argent. 12⁰. J. B. Baillière. fr. 4. —.

Rossbach. Kretische Münzen u. Sagen. (Rhein. Museum, H. 3.)

Stenzel, T. Zwei Zerbster Münzfunde. (Zeitschrift f. Numismatik, XVI, 3. 4.)

Stevenson, S. W. A Dictionary of Roman Coins, Republican and Imperial. Revised in part by C. Roach Smith, and completed by F. W. Madden, illustr. by upwards of 700 engravings on wood. 8⁰, 936 p. London, Bell & S. 42 sh.

Stutz, G. U. Das Reitersiegel Graf Gottfrieds v. Habsburg-Laufenburg. (Der d. Herold, XX, 4.)

Svoronos, J. N. Sternbilder als Münztypen. (Zeitschr. f. Numismatik, XVI, 3. 4.

Taillebois, E. Numismatique. Variétés inédites. Troisième liste. Poids monétiformes et autres poids inscrits du midi de la France. 8⁰, 46 p. Dax, impr. Labèque.

Teske, C. Gedanken eines mecklenburgischen Heraldikers. (Der d. Herold, XX, 5.)

Tripet, M. État actuel des armoiries communales dans le canton de Neuchâtel. 8⁰, 16 p. Neuchâtel, Berthoud.

Wappen, das, der Grafen von Wasaburg. (Der deutsche Herold, XX, 5.)

Wappen, das, der van Alten. Mit einer Lichtdr.-Tafel. (Der d. Herold, XX, 4.)

Wappen-Buch des mährischen Adels. Zeichnung von C. Krahl. Herausg. vom mähr. Gewerbe-Museum unter Leitung von A. Prokop. 1. Thl. [Aus: „Burgen und Schlösser Mährens."] f⁰. 31 Taf. Brünn, Mähr. Gew.-Mus. M. 20. —.

Weber, H. Der Münzfund von Nauborn. (Zeitschr. f. Numismatik, XVI, 3. 4.)

Worthy, C. Practical Heraldry, or, an Epitome of English Armory. Wit 124 Illustr. 8⁰, 254 p. London, Redway. 10 sh. 6 d.

Würth. Das Wappen einer mittelalterlichen akademischen Korporation. (Der d. Herold, XX, 10.)

Zahn, W. Stendaler Wappen und Hausmarken. (Der d. Herold, XX, 9.

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Album, neuestes, von Metz. 72 Ansichten der Stadt u. Umgebung. Denkmale um Metz. 12⁰. 10 Taf. in Photogr.-Imitation. Metz, Scriba. M. 1. —.

Ausstellung, die historische, deutscher Grabstichelarbeiten im Berliner Kupferstichcabinet. (Die Grenzboten, XLVIII, 24.)

Babeau, A. Paris en 1789. Avec 96 grav. sur bois et photogravur. d'après des estampes de l'époque. 8⁰. F. Didot. fr. 5. —.

Bilder-Verzeichniss, systematisch geordnetes, d. Illustr. Zeitung. VI. Heft. Abbildungen des 77.—90. Bandes. f⁰, 58 S. Leipzig, Weber. M. 2. —.

Brendicke. Einführung in die Kunde von den Kupferstichen u. verwandten Schwarzdrucken. (Bibl. f. Sammler, 3. Bd.) 8⁰, 77 S. mit Bildern. Berlin, Mehring. M. 1. 50.

Burgen und Schlösser Mährens. Hrsg. v. einem Comité Adeliger u. Grossgrundbesitzer Mährens durch das mähr. Gewerbe-Museum unter Leitung v. A. Prokop. f⁰, 31 Bl. in Schwarzdruck, 237 Lichtdr.-Taf. u. 25 Bl. Text. Brünn, Mähr. Gew.-Mus. In Holzkasten M. 200. —.

Campbell, M. F. A. G. Annales de la typographie Néerlandaise au XVe siècle. 3e suppl. 4⁰, 29 p. 8⁰. La Haye, Mart. Nijhoff. fr. —. 75.

Characters, the, of Charles Dickens Portrayed in a Series of Original Water Colour Sketches by „Kyd". 8⁰. Tuck.

Chennevières, H. La Chalcographie du Louvre. (Rev. des arts décor., IX, 4.)

Cordes, C. 180 Monogramme in den verschiedensten Ausführungen. qu.-gr. 8⁰. (12 Blatt.) Wesel, Düms. M. —. 30.

— Sammlung der wichtigsten Schreib- u. Zierschriften für Schüler, Künstler u. Kunsthandwerker. qu.-gr. 8⁰. (18 Bl.) Ebd. M. —. 40.

Donadini. Das goldene Buch oder acurate Abbildungen der weitberühmten fürtrefflichen Sächsischen Fürsten nach Lukas Cranach etc., v. D. mit möglichstem Fleiss hervorgesuchet, copieret u. vor Augen gestellet, nebst einem dazu gehör. Orig.-Dokument (in Lichtdr.) und Festordnung (2 S.) ausgezeichnet. Schmal-f⁰. 20 Chromolith. Dresden, W. Hoffmann. M. 5. —.

Duret, T. Der japanische Holzschnitt. (Chron. f. vervielfält. Kunst, 2—6.)

E—d. Albrecht Dürer als Maler, Kupferstecher, Verleger u. Buchdrucker. (Das Buchgewerbe, I, 8.)

F., G. Neue photographische Aufnahmen der Gebrüder Alinari. (Kunstchronik, 42.)

Fabre, C. Traité encyclopédique de photographie. T. Ier: Matérial photographique. Ier fasc. 8⁰, 80 p. avec fig. Paris, Gauthier-Villars et fils.

Fagan, L. William Sharp. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 7.)

Faure, P. Explication des soixante-dix grands tableaux de la doctrine chrétienne, divisée en 4 parties d'après l'ordres suivi dans le Catéchisme du concile de Trente, représ. l'origine,

la nature, les effets ou les symboles des vérités cathol. considérées sous toutes leur faces, d'une composition nouvelle etc. Ouvrage publié p. le Pelerin en chromolith., réd. et comp. sous la direction d'un supérieur de grand séminaire et d'ecclésiastique de divers diocèses. 8⁰, XVI, 95 p. et grav. Avignon, Seguin frères. Camares (Vaucluse), l'auteur. fr. 1. 25.

Goerz, P. Ausführliche Anleitung zur Herstellung von Photographien für Liebhaber. Mit 38 Holzst. 8⁰, XI, 206 S. Berlin, Oppenheim. M. 2. 50.

Graul, R. Vereine zum Schutze der Vorzugsdrucke von graphischen Kunsthandwerken. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 2—6.)

Handzeichnungen alter Meister aus d. National-museum in Stockholm, nach den Originalen photogr. von C. F. Lindberg. 26 Taf. Text von G. Upmark. f⁰. 2 Bl. Stockholm, Blaedel & Co. M. 60. —.

Hessem, L. Un éditeur au XVe siècle. (Le Livre, 117.)

Hirth, G. Das photo-mechanische Verfahren graphischer Vervielfältigung in Deutschland. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 2—6.)

— Die graphischen Künste in Deutschland. (Münch. Neueste Nachr., 246. 248.)

Hirth, G. u. R. **Muther**. Meister-Holzschnitte aus vier Jahrhunderten. 3. u. 4. Lfg. gr. 4⁰. (44 Taf. mit 4 S. deutschem u. französ. Text.) München, Hirth. à M. 3. 50.

Hitchcock, A. New Etchings, by American Artists. f⁰. (New-York.) London. 38 sh.

Hymans, H. Der belgische Kupferstich nach Rubens bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 2—6.)

Künste, die graphischen, in Deutschland. (Der Kunstwart, II, 18.)

Lehrs, M. Zur Datirung des Meisters L. Z. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 7.)

Lietze, E. Modern Heliographie Processes, a Manual of Instruction in the Art of Reproducing Drawings, Engravings &c. With 32 Illustr. and 10 Specimen Heliograms. 8⁰. (New-York.) London. 15 sh.

Meister, R. Land u. Leute in Ludwig Richter's Holzschnitt-Bildern. Festrede zur Nachfeier des Geburtstages Sr. Maj. König Alberts von Sachsen, geh. am 4. Mai 1889 in der Aula des Nicolaigymnasiums zu Leipzig. Mit d. Portr. L. Richter's u. 7 Holzschnitten. gr. 8⁰, 24 S. Leipzig, A. Dürr. M. —. 80.

Molitor, F. 12 Miniaturen, nach Aquarellen in xylogr. Farbendruck ausgeführt von H. Knöfler. 1. Serie. 16⁰. Dülmen, Laumann. M. 1. 20.

Monogramme, neueste. qu.-16⁰. (25 farb. Doppeltafeln.) Leipzig-Reudnitz, Schmidt & Römer. M. —. 60.

Oborn, A. Deutsches Fürstenbuch. 2. Lfg. gr. 4⁰. (S. 17—32). Leipzig, Renger. à M. 1. —.

Ornamentstich-Katalog, der, des Oesterreich. Museums. (Bl. f. Kunstgewerbe, XVIII, 6.)

Peintres russes. Edition de la Sté J. N. Kouschnereff & Cie, Moscou. 1e livr. qu.-f⁰. (6 Farbendrucktaf. mit 1 Bl. russ. und französ. Text.) Moscou. (Leipzig, Gerhard.) M. 12. —.

Robinson, H. P. La Photographie en plein air. Comment le photographe devient un artiste. Trad. de l'anglais par H. Colard. Première partie. 2e tirage. 8⁰, VI, 71 p. avec grav. et 2 pl. Paris, Gauthier-Villard. fr. 2. 75.

Rossignol, A. Manuel pratique de photographie. 2 vol. 12⁰. Doin. fr. 8. —.

Sachsens Fürstenhaus. Neue Bearbeitung. Lith. auf Goldgrund. qu.-schmal-f⁰. Dresden, Warnatz & Lehmann. M. —. 60.

Schaffner, H. Vom Holzschnitt in unseren Zeitschriften. (Der Kunstwart, 17.)

Schmid, J. F. Das Photographiren. Ein Rathgeber für Amateure u. Fachphotographen bei Erlernung und Ausübung dieser Kunst. Mit 54 Abbild. u. einer Farbendr.-Beilage. 8⁰, VI, 264 S. Wien, Hartleben. M. 4. —.

Schnauss, J. Der Licht-Druck und die Photographie. Nach eigenen Erfahrungen u. denen der ersten Autoritäten praktisch bearbeitet. 4. verm. Aufl. 8⁰, VII, 170 S. mit 23 Abbild. u. 4 Taf. Düsseldorf, Liesegang. M. 4. —.

Seidel, P. Ludwig v. Siegen, der Erfinder des Schabkunstverfahrens. (Bayer. Gew.-Ztg., 13; — aus Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml.)

Société des Aquafortistes belges, sous la présidence d'honneur de S. A. R. madame la comtesse de Flandre. Rapport de la Commission administrative. Exercice 1887—1888. 4⁰, 11 p. Bruxelles, Havermans.

Stein, H. Germain Lauverjat, imprimeur à Bourges à la fin du XVIe siècle. 8⁰, 15 p. avec facs. Paris, Ve Techener.

Ubisch. Aus der Ornamentstichsammlung des Leipziger Kunstgewerbe-Museums. (Kunstgewerbeblatt, 11.)

Uzanne, O. L'Estampe française moderne. (Le Livre, 116.)

Wall, E. J. Dictionary of Photography for the Amateur and Professional Photographer. 8⁰, 236 p. London, Hazell. 2 sh. 6 d.

Zunftbuch, das deutsche, von Krakau. (Blätter f. Kunstgewerbe, XVIII. 4.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Adamson, D. The Art of Fret Sawing and Marquetry Cutting. With 60 Illust. 8⁰, 158 p. London, Ward & S. 1 sh.

Angst, H. Lenzburger Fayencen. (Anzeig. f. schweiz. Alterthumskunde, 3.)

Arbeiten, indische, mit Drahteinlagen. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 12.)

Arte, l', industriale illustrata. 12⁰, 160 p. ill. Roma. L. 2. —.

Asensio, J. M. Costumbres españolas. 1578. 4⁰, 14 p. Madrid, impr. y litografía de Julian Palucias.

Bapst, G. Quatre pièces d'orfèvrerie: A propos de l'Exposition rétrospective de Bruxelles en 1888. (Rev. des arts décor., IX, 6—8.)

Barbier de Montault, X. Les orfèvres et joailliers à Rome. (Rev. de l'art chrétien, juillet.)

— Les Tapisseries du Plessis-Macé. 8⁰, 40 p. Angers, Germain et Grassin.

Bénédite, L. Les tentures dans l'ameublement. (Rev. des arts décor., IX, 9.)

Bilderbogen, kunstgewerbliche. 24 Blätter in Schwarzdruck mit Abbildungen von kunstgewerblichen Gegenständen aus der Samml. des Bayer. Gewerbemuseums in Nürnberg. Mit einer Beigabe von 5 Blätt. in Farbendr. mit Abbild. von Stoffen und Spitzen. qu.-gr. 4⁰. Nürnberg, Verlagsanstalt des bayer. Gewerbemuseums (C. Schrag). M. 2. —.

Bötticher, G. Rococotapeten. (Kunstgewerbeblatt, 11.)

Brambilla. Antonio Maria Cuzio e la ceramica in Pavia. 8⁰, 73 p. con 4 tavole. Pavia, tip. Fratelli Fusi.

Bucheinband, der, des 16. Jahrhunderts. (Mitth. des Mähr. Gew.-Museums, 6.)

C. La toilette de vermeil de MM. Bapst et Falize. (Revue des arts décor., IX, 4.)

Champeaux, A. Les Frères Rousseau, peintres ornemanistes (XVIII[e] siècle). (Revue des arts décor., IX, 6—8.)

Champier, V. Les artistes de l'industrie: Constant Sévin. (Rev. des arts décor., IX, 6—8.)

— Une collection d'orfèvrerie chinoise. (Revue des arts décor., mai.)

Chevallier, A. Carrelage du XIII[e] siècle trouvé en 1888, rue du Cardinal-de-Lorraine, 5, à Reims. 8⁰, 11 p. avec grav. et planche. Caen, Deleques.

Darcel, A. L'art décoratif au musée de Cluny. Le bois: les meubles. (Rev. des arts décor., IX, 3 ff.)

Despierres, G. Histoire de la faïence de Saint-Denis sur Sarthon. 20 pl. col. à la main. 4⁰, VI, 58 p. Paris, Laurens. fr. 35. —.

Dömötör, L. Stickereien aus dem Arader Comitat. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, 2.)

Entwickelungsgang der Chemnitzer Textilindustrie. (Bayer. Gew.-Ztg., 12.)

Erculei, R. Arte ceramica e vetraria. Catalogo delle opere esposte, proceduto da notizie e documenti sulla ceramica italiana (Museo artistico industriale in Roma, esposizioni retrospettive e contemporanee di indust. artistiche: IV esposizione 1889). 8⁰, 339 p. Roma, stab. tip. Gius. Civelli. L. 3. —.

Essenwein, A. Kölnisches Schnitzwerk des 14. Jahrhunderts. (Anz. d. German. Nationalmuseums, II, 15.)

Van Even. Deux tapisseries historiées exécutées, à Bruxelles, en 1618, par Jean Raes, d'après les cartons de Henri de Smet, peintre à Louvain. (Bull. de l'Acad. royale de Belg., 5.)

Falke, J. Kunstgewerbliche Bestrebungen in Schweden. (Mittheil. des Oesterr. Mus., N. F., IV, 8.)

Festschmuck, der, Dresdens zur Jubelfeier des Wettiner Herrscherhauses. (D. Bau-Ztg., 56.)

Festzug, geschichtlicher, zum XII. mitteldeutsch. Bundesschiessen zu Plauen i. V. am 21. Juli 1889. qu.-schmal-f⁰. 7 Blatt. Plauen, Kell. M. —. 80.

Fouque, E. Moustiers et ses faïences. Avec 6 pl. 8⁰. E. Lechevalier. fr. 7. 50.

Funghini, V. Cenni storici ed osservazioni sulle antiche maioliche italiane. 8⁰, 38 p. Roma, tip. Forzani e C. L. —. 50.

— Degli antichi vasi fittili aretini. 8⁰, 19 p. Roma, stab. tip. G. Civelli. (Estr. dal Catal. gen. dell' espos. di ceram. ed arti affini, Roma.)

G—l. Von alten Möbeln. (National-Ztg., 309.)

Garnier, E. La Porcelaine tendre de Sèvres. 50 planches reproduisant 250 motifs en aquarelles d'après les originaux. Avec une notice hist. Prem. livraison. f⁰. Quantin. fr. 20. —.

Germain, L. Plaque de foyer aux armes de Christophe de Bassompierre et de Louise de Radeval (Forge de Consance, 1581). 8⁰, 25 p. Caen, Delesques.

Geschichte, zur, der grossen Monstranze im Stifte Klosterneuburg. (Monatsbl. des Alterthumsvereins zu Wien, VI, 7.)

Glas, altrömisches. [Aus den keramischen Briefen aus Rom von L. Gmelin.] (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus., 7.)

Glasindustrie und Keramik in den Hauptstädten Europas. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 127.)

Gmelin, L. Keramisches. (Deut. Bau-Ztg., 48.)

Godet, A. Nos industries neuchâteloises. (Musée Neuchât., 4.)

Grosch, H. Altnorwegische Teppich-Muster, hrsg. v. der Dir. d. Kunstindustrie-Museums zu Christiania. Mit norweg., deutschem u. engl. Text v. H. G. f⁰. (9 farb. Taf. mit 4 S. Text.) Berlin, Asher & Co. M. 24. —.

Guiffrey, J. Les tapisseries des églises de Paris. (Rev. de l'art chrétien, XXXIX, 3.)

Gurlitt, C. Deutsche Turniere, Rüstungen und Plattner des 16. Jahrhunderts. Archivalische Forschungen. gr. 8⁰, III, 114 S. Dresden, Gilber's Verlag. M. 3. —.

Handwerksinsignien. (Mitth. des Gew.-Mus. zu Bremen, IV, 5.)

Hanhart, H. Das neue Scharffeuerfarben-Porzellan von Sèvers. (Sprechsaal, 20.)

— Die moderne Majolika. (Deut. Bau-Ztg., 39.)

Haushofer, K. Ueber Email. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbe-Ver. München, 5. 6.)

Havell, E. R. The Industries of Madras. (Journ. of Indian Art, Juli.)

Hermeling, G. Ueber die Behandlung alter reparaturbedürftiger Edelmetallgefässe. (Zeitschrift f. christl. Kunst, II, 23.)

Heuzey, L. Vases à figurines de l'île de Chypre. (Gaz. archéol., XV, 1. 2.)

Heyden, A. Die Tracht der Kulturvölker Europas vom Zeitalter Homer's bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts. Mit 222, theilweise vom Verf. gezeichneten Abbild. gr. 8⁰, XVI, 262 S. Leipzig, Seemann. M. 3. 20.

Hiersemann. Antiquar. Katalog Nr. 50: Costüme, Waffen, Sport. 477 Nos. Leipzig.

Hofmann, A. Bronze als Stoff für Bildnerei. (Mitth. des Nordböhm. Gew.-Museums, 7.)

Huldigungsgabe, eine, für d. Erzherzog Rainer. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., IV, 7.)

Jekelfalussy, J. Ungarns Textilindustrie. (Ungarische Revue, IX, 6—7.)

Issel, H. Wandtäfelungen u. Holzdecken. Eine Muster-Sammlung kunstgewerbl. Schöpfungen alter u. neuer Zeit in geschichtl. Reihenfolge als Hilfsmittel zum Entwerfen f. Architekten, Kunsttischler u. Studirende d. Kunstgewerbes. In 40 Taf. Nebst einer eingeh. kunstgeschichtl. Abhandlung. (In 10 Heften.) 1. Heft. f⁰. 4 Taf. Leipzig, Scholtze. M. 1. 60.

Könyöki, J. Die Zeichen der Holicser Gefässe. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, 2.)

Koopmann, W. Zur Stilfrage. (Kunstgewerbeblatt, 11.)

Kunst und Handwerk in Japan. (Die Grenzboten, 34.)

Kunsterzeugnisse, japanische. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, 7.)

L. M. T. Un chef-d'œuvre d'orfèvrerie religieuse exécuté à façon et à domicile. (Revue des arts décor., mai.)

Lace. Devonshire or Honiton Lace. Containing plain and explicid Instructions. Illustr. 12⁰, p. 28. London, Myra. 1 sh.

— Antique and Modern Point Lace: Containing plain and explicit Instructions. Illustr. with carefully executed Engravings. 12⁰, 60 p. London, Myra. 1 sh.

Lanzen u. Leuchter, über, in alter Zeit. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 26; nach Hartwig in der „V.-Z.“)

Lübke, W. Kunstgewerbliches. (Gegenwart, 27.)

Luthmer. Eglomisirte Gläser. (Die Mappe, 10.)

Maigne et Bobichon. Manuels Roret. Nouveau Manuel complet du marqueteur, du tabletier et de l'ivoirier, traitant de la fabrication des meubles en marqueterie et en incrustation. Ouvr. orn. de fig. 18⁰, 432 p. Paris, Roret. fr. 3. 50.

Metall-Gefässe, altindische, aus der Sammlung des Bayer. Gewerbemuseums. Hrsg. v. bayer. Gewerbemus. in Nürnberg. gr. 4⁰, IV, 68 S. mit Abbildg. Nürnberg, Verlagsanst. d. bayer. Gewerbemuseums (C. Schrag). M. 10. —.

Michel, M. L'Ornementation des reliures modernes. 4⁰, 84 p. et grav. Paris, Marius Michel et fils.

— L'Ornementation des reliures moderne. Amiens, Hecquet-Décobert. 8⁰. Avec illustr. fr. 20. —.

Monkhouse. American Decorative Art. (The Academy, 891.)

Muller, E. Exposition universelle de 1889. Notes sur les produits céramiques présentés à l'Exposition. 8⁰, 28 p. Paris, impr. Chaix.

Musterblätter für künstlerische Handarbeiten. Hrsg. von F. Lipperheide. I. Sammlung. hoch-4⁰, 16 S mit eingedr. Illustr. u. 12 farb. Taf. Berlin, Lipperheide. M. 3. —.

Myra's Crochet Edgings. First series, containing the Illustrations and Descriptions of 55 Original Designs of Laces and Borders. 12⁰, 62 p. London, Myra. 1 sh.

National-Trachten, österreich.-ungarische. Unter Leitung des Malers F. Gaul nach der Natur photogr. u. in Chromolichtdr. vervielfält. von J. Löwy. 3. Sammlung. (In 6 Lfg.) 1. Lfg. gr. 4⁰. (4 Taf.). Wien, Lechner's Sort. M. 10.—.

Passepont, J. L'Exposition textile de la Société d'art et d'industrie de la Loire. (Revue des arts décor., IX, 9. 10.)

Paukert, F. Die Zimmergothik in Deutsch-Tirol. I. Süd-Tirol. 32 Taf. mit Erläuter. f⁰, 4 S. Leipzig, Seemann. M. 12. —.

Petrik, L. Siebenbürgische Gefässe mit Engobe u. eingerichteten Verzierungen von 1781—1813. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, 2.)

Porzellan-Manufactur, Königliche, u. Institut für Glasmalerei [zu Charlottenburg]. (Correspbl. z. D. Maler-Journal, 22; n. d. „V.-Ztg.")

Posselt, E. A. Technology of Textile Design. 4⁰. (Philadelphia.) London, Low & C. 28 sh.

Prideaux, S. T. Bibliography of works on binding. (The Bookmart, Nº 72, p. 653—659.)

Quaritch, B. Facsimiles of Historical Bookbinding. Part I. 8⁰. London, Quaritch. 21 sh.

Quincke, W. Katechismus der Costümkunde. Mit 453 Costümfig. in 150 Abbildgn. 8⁰, XVI, 270 S. Leipzig, Weber. M. 4. —.

Radisics v. Kutas, E. Thronbehang des Königs Matthias Corvinus. (Kunstgewerbebl., 11.)

Raffaelli, F. Reminiscenze storiche sopra l'arte della ceramica nelle provincie marchigiane, con note sulle fabbriche di Recanati e di Santo Elpidio a Mare. 8⁰, 15 p. Roma, stab. tip. G. Civelli.

Rasmussen, S. Notizen über Point de Venise und Point de France. (In dänisch. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 3.)

Recueil pratique d'ameublements complets de divers styles. Livr. 1—3. Bruxelles, E. Lyon-Claesen, édit. La livr. fr. 8. —.

Rein, J. J. The Industries of Japan. With 44 Illustr. and 3 Maps. 8⁰, 562 p. London, Hodder. 30 sh.

Renaud, A. Petit recueil de costumes histor., d'après B. Vernet, Debucourt, Racinet etc. (Nº 1 à 75.) Paris, A. Renaud.

Riegl, A. Textile Hausindustrie in Oesterreich. (Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 7.)

Sammlung von kunstgewerblich. Objecten, hrsg. unter Mitwirkung der Abtheil. f. Kunstgewerbe d. niederösterr. Gewerbe-Vereins. Möbel. (In 3 Serien.) 1. Ser. f⁰. (20 Lichtdr.-Taf.) Wien, Schroll & Co. M. 20. —.

Schneider, F. Der Stephans-Kelch des Mainzer Domes. (Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfreunden im Rheinlande, 87.)

Schnitte, ciselirte. (Mitth. des Mähr. Gewerbe-Museums, 6.)

Schnütgen. Gothische Monstranz. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 5.)

— Romanischer Altarleuchter. (Zeitschrift für christl. Kunst, II, 4.)

Schorn, K. Die Anfänge der Glasindustrie in England. (Sprechsaal, 21.)

Schwertscheide, die silberne, von Gutenstein. (Correspbl. d. Westdeutsch. Zeitschr., VIII, 8.)

Seidlitz, W. Die frühesten Nachahmungen des Meissner Porzellans. Die Fabriken in Plaue, Wien und Venedig. (Neues Archiv f. Sächs. Geschichte u. Alterthumskde, X, 1. 2.)

Terra-cottas, two, from the arts and crafts exhibitions of 1888. (The Portfolio, 235.)

Testas, Mme M. F. L'Armurier d'Henri IV. 12⁰, 107 p. et grav. Tours, Mame et fils.

Thonwaaren-Fabrication in den Niederlanden. (Sprechsaal, 28.)

Trunk, R. Skizzen für Plafond- und Wand-decorationen. In 10 Lfg. 1. Lfg. 4⁰. 8 Taf. Ravensburg, Dorn. M. —. 90.

Ubisch. Aus der Ornamentstichsammlung des Leipziger Kunstgewerbemuseums. 3. Jacques Androuet du Cerceau. (Kunstgewerbebl., 11.)

Vachon, M. La manufacture royale de porcelaine de Copenhague. (Rev. des arts décor., IX, 6—8.)

Valabrègue, A. L'éventail moderne. (Rev. des arts décor., mai.)

Veredelung, die, von Eisen- und Bronzewaaren durch Feuer-Polychromirung. (Wieck's Gew.-Ztg., 29; n. „Ackerm. Gewerbe-Ztg.")

Verzeichniss der Gegenstände in der Mustersammlung d. Bayer. Gewerbemuseums in Nürnberg. X. u. XI. gr. 8⁰. Nürnberg 1888, Verlagsanst. d. Bayer. Gewerbemus. (C. Schrag). M. 1. 30. Inhalt: X. Arbeiten aus Metall. 57 S. M. —. 80. — XI. Arbeiten aus Holz. 16 S. M. —. 50.

Vorlagen, japanische, f. Kunstgewerbe u. häusliche Kunstarbeit. 3 Lfg. 8⁰. à 6 chromolith. Bl. Leipzig, Zehl's Verlag. à M. 2. 50.

Wettiner Jubelfeier, die 800jährige, Juni 1889. Festschrift, im Auftrage des Festausschusses hrsg. vom Pressausschuss. qu. 4⁰, 59 S. mit chromolith. Waffentaf. u. 41 S. Abbild. d. Festzuges. Mit Beigabe: Dresden u. seine nächste Umgebung. Kurzgefasster Führer durch d. kgl. Haupt- u. Residenzstadt Dresden, ihre Kunstschätze und Sehenswürdigkeiten nebst Stadtplan, bearb. von K. Hesse. 8⁰, 32 S. Dresden, Albanus. M. 1. —.

Zais, E. Die Fayencefabrik zu Göggingen. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 9.)

Zunftgegenstände, dänische. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 3.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Bode, W. Die Entwickelung der öffentl. Sammlungen der Kunst des Mittelalters und der Renaissance in Deutschland seit dem Kriege 1870—71. (Deutsche Rundschau, XV, 10.)

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Königr. Sachsen. 12. Hft. gr. 8⁰. Dresden, Meinhold & Söhne in Comm. Inhalt: Amtshauptmannsch. Zwickau, bearb. v. R. Steche. 149 S. mit Illustr.

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete. Hrsg. von der historisch. Commission der Prov. Sachsen. 12. Heft. Lex.-8⁰. Halle, Hendel. Inhalt: Der Kreis Grafschaft Hohenstein. Bearb. von J. Schmidt. VII, 191 S. mit über 80 Textfig. und 3 Tafeln. M. 7. —.

Fétis. Musées royaux de peinture et de sculpture de Belgique. Catalogue descriptif et historique des tableaux anciens, par E. Fétis, président de la commission directrice des Musées. 6e édition. 18⁰, XVII, 570 p. Bruxelles, Mertens. fr. 1. —.

Fischel. Denkmäler der Renaissance in Dänemark. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIV, 10.)

Gubernatis, A. Dizzionario degli artisti italiani viventi. Firenze. Fasc. I. (A–Bu). 8⁰, 80 p. L. 5. —. Opera compl. L. 20. —.

Hettner. Museographie über das Jahr 1888: Schweiz, Westdeutschland, Holland. (Westdeutsche Zeitschr., VIII, 3.)

Inventarisation, die, der geschichtlichen Kunstdenkmäler. (Centralblatt der Bauverwaltung, 27 a. 28.)

Kraus, F. X. Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen. Beschreibende Statistik im Auftrage des kaiserl. Ministeriums für Elsass-Lothringen hrsg. 3. Bd. Lothringen. 3. Abth. gr. 8⁰, XX u. S. 673—1049 m. 186 eingedr. Illustr. Strassburg, Schmidt. M. 7. —.

Kunstsammlungen, öffentliche. (Der Kunstwart, II, 20.)

Marc, G. Les Beaux-Arts en Auvergne et à Paris. 1868–1889. 12⁰. Lemerre. fr. 3. 50.

Mayer, J. G. Zur Statistik d. kirchlichen Bauten in der Diöcese Chur. (Anz. für schweiz. Alterthumskunde, Juli.)

Melani, A. Ein Brief aus Italien. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 2—6.)

Messikommer, H. Etwas über das Sammeln, Suchen und Forschen. (Antiqua, 5.)

Norden, J. Kunst-Chronik. (Russische Revue, XVIII 2.)

Rahn, J. R. Zur Statistik schweizerisch. Kunstdenkmäler. XII. Stein am Rhein. (Anz. für schweiz. Alterthumskde, Juli.)

Rhoen, C. Die karolingische Pfalz zu Aachen. Eine topographisch-archäolog. Untersuchung ihrer Lage und Bauwerke. Mit 1 Taf. gr. 8⁰, 140 S. Aachen, Creutzer. M. 2. —.

Rodt, E. Historische Alterthümer der Schweiz. Serie I. 13 S. f⁰ und 25 Taf. Bern, Verlag des Histor. Museums.

Schücking, L. u. F. **Freiligrath.** Das malerische und romantische Westfalen. 3. Aufl. Neu bearbeitet von L. Brungert. Mit 20 Stahlst., 10 Lichtdr.-Bildern, 5 Autotypien u. zahlreich. Text-Illustr. (In ca. 16 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 8⁰, 32 S. Paderborn, F. Schöningh. M. —. 60.

Schuermans, H. Découvertes d'antiquités en Belgique. (Westdeutsche Zeitschr., VIII, 3.)

Ssobko, N. Illustrirter Katalog d. XVII. Wanderausstellung der Gesellschaft d. Wanderkunstausstellungen. 8⁰, 47 S. u. 47 Bl. Zeichnungen. (Russisch.)

Tscharner, B. Die bildenden Künste in der Schweiz in d. Jahren 1886—1888. Uebersichtliche Darstellung, mit dem Jahresbericht 1888 des Berner Kantonal-Kunstvereins. 8⁰, 98 S. mit 1 Heliograv. Bern, Schmid, Francke & Co. in Comm. M. 2. —. — Französ. Ausg. 108 S. M. 2. —.

Amsterdam.

— **Bredius,** A. Auction Van Pappelendam. Amsterdam, 11.–12. Juni 1889. (Kunstchronik, 38.)

Bamberg.

— **Leitschuh,** F. Führer durch die Königliche Bibliothek zu Bamberg. 2. Aufl. gr. 8⁰, XII, 232 S. mit Illustr. Bamberg, Buchner'sche Buchhandlung. M. 3. —.

Berlin.

— Ausstellung, die historische, deutscher Grabstichelarbeiten im Berliner Kupferstichkabinet. (Grenzboten, 24.)

— Bebauungsplan der Umgebungen Berlins. Genehmigt durch Allerhöchste Cabinets-Ordres. 1 : 4000. Abthl. 1, 2. u. 14. Neue berichtigte Ausg. Lithogr. u. color. Imp.-f⁰. Berlin, D. Reimer. M. 2. —.

— **Frey,** C. Das neueste Berliner Galeriewerk. (Deutsche Rundschau, 12.)

— Jubiläums-Ausstellung, von der photographischen, in Berlin. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 105.)

— **Lübke,** W. Die Berliner königl. Gemäldegalerie in Photographien von Fr. Hanfstängl. (Allg. Ztg., Beil. 172.)

— Museen, königl., zu Berlin. Verzeichniss der vorderasiatischen Alterthümer u. Gipsabgüsse Herausgeg. v. der Generalverwaltung. 132 S. Berlin, Spemann, 1889. M. —. 50.

— **Nothnagel.** Die Fachausstellung d. Schlossergewerbes in Berlin. (Bau- u. Kunstgewerbe-Ztg. f. das D. Reich, 13.)

— **Pietsch,** L. Erinnerungen an die Klause. [Künstlerheim im Berliner Landesausstellungspalast.] Mit 30 Abbild. nach d. in der „Klause" befindlich. Gemälden, Skulpturen etc. gr. 8⁰, 47 S. Berlin, Bong. M. 1. —.

— **R.,** A. Die 61. Ausstellung der k. Akademie der Künste zu Berlin. (Kunstchronik, 43.)

— — Die Kunstausstellung von Eduard Schulte in Berlin. (Kunstchronik, 41.)

— **Theinert,** H. Katalog d. Reichs-Postmuseums. 8⁰, XII, 371 S. mit Illustr. Berlin, J. Springer. M. 3. —.

Bologna.

— **Ricci,** C. Bologna e i bolognesi: topografia, storia civile, monumenti, uomini illustri, scuole artistiche. 16⁰, 84 p. Bologna. L. 1. —.

Breslau.

— **Buschan.** Verein für d. Museum schlesischer Alterthümer in Breslau. Vortrag. (Correspbl. d. deutsch. Gesellsch. f. Anthropol., Ethnologie u. Urgeschichte, XX, 5.)

Brixen.

— **Tinkhauser's,** G., topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Diöcese Brixen mit besond. Berücksicht. der Kulturgeschichte u. der noch vorhandenen Kunst- u. Baudenkmale aus d. Vorzeit. Fortgesetzt von L. Rapp. 4. Bd. 7. u. 8. Heft. gr. 8⁰. (S. 577–768.) Brixen, Weger. à M. 1. —.

Brüssel.

— Cabinet de Numismatique de l'État, à la Bibliothèque royale de Bruxelles. (Courrier de l'Art, 30.)

— **Leroi,** P. Musée royal d'Antiquités et d'Armures de Belgique. (Courrier de l'Art, 37.)

Budapest.

— **Leda.** Korrespondenz. (Kunstchron., 40.)

— Schlusssteinlegung, die, im Budapester Gewerbemuseum. (Industrie-Ztg., 13.)

Cassel.
— Plan der Carlsaue zu Cassel mit der Ausstellung. 1 : 10 000. Lith. Mit 1 Abbildg. u. 1 Plan der Ausstellung. qu.-f⁰. Cassel. (Leipzig, Förster.) M. —. 15.

Dresden.
— **Lier**, H. A. Die Wettiner-Jubelfeier zu Dresden im Lichte der Kunst. (Kunstchronik, 39.)

— Schilling-Museum, das, zu Dresden. Von E. P. Mit zinkograph. Abbild. u. 1 Grundriss. gr. 8⁰, 23 S. Dresden, Meinhold & Söhne. M. —. 50.

Frankfurt a. M.
— Dürer-Ausstellung zu Frankfurt a. M. (Chron. f. vervielfält. Kunst, 7.)

Gent.
— Catalogue de l'Exposition d'art héraldique et des armoiries des chevaliers de la Toison d'or, au profit de l'œuvre de l'hospitalité de nuit, à Gand. 12⁰, 2 vol., 152 p. Gand, Leliaert, Siffer & Cie. Les 2 vol. fr. 1. 75.

Graz.
— Verein, Steiermärkischer, zur Förderung der Kunstindustrie in Graz. (Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 7.)

Hamburg.
— Gewerbe- u. Industrie-Ausstellung, die Hamburger. (Die Gegenwart, 22. — Deutsche Bau-Ztg., 42. 43. — Wieck's Gewerbe-Ztg., 18.)

— Katalog, officieller, der Hamburgischen Gewerbe- u. Industrie-Ausstellung im Jahre 1889. gr. 8⁰, XXVII, 161 S. Hamburg, Persiehl. M. 1. —.

Hannover.
— Ausstellung, keramische, in Hannover. (Centralblatt f. Glasind. u. Keramik, 219; nach d. „Hann. Gewerbebl.“ — Mitth. des Gew.-Mus. zu Bremen.)

— Führer durch die Museen in Hannover und Herrenhausen. Mit 4 Grundrissen. 3. Aufl. 8⁰, 32 S. Hannover, Schmorl & v. Seefeld. M. —. 50.

Klosterneuburg.
— **L.** Kunstsammlung im Stifte Klosterneuburg. (Ber. u. Mitth. des Alterthumsvereins zu Wien, XXV, 2.)

Köln.
— **Helmken**, F. T. Köln u. seine Sehenswürdigkeiten. Ein Führer f. Fremde u. Einheimische. Mit Plan u. Abbild. 5. durchgeseh. Aufl. 12⁰, XXXII, 145 S. Köln, J. & W. Boisserée. M. 1. —.

— — The Cathedral of Cologne. Translated by J. W. Watkins. 3., revised and enlarged ed. 8⁰, VI, 126 S. mit Illustr. Köln, J. & W. Boisserée. M. 2. —.

— **Mohr.** Die Kirchen v. Köln, ihre Geschichte und Kunstdenkmäler. gr. 8⁰, 195 S. Berlin, F. E. Lederer in Comm. M. 3. 50.

— **Pabst**, A. Das Kunstgewerbemuseum zu Köln. (Kunstgewerbeblatt, 10.)

Laibach.
— Bericht über das krainische Landesmuseum: Zur Geschichte d. krainischen Landesmuseums. Das Museumsgebäude. (Mitth. des Musealver. f. Krain, Jahrg. 2.)

Leipzig.
— Kultur und Industrie südamerikanischer Völker, nach den im Besitze des Museums für Völkerkunde zu Leipzig befindl. Sammlungen von A. Stübel, W. Reiss u. B. Koppel. Text u. Beschreibung d. Tafeln von M. Uhle. 1. Bd. Alte Zeit. f⁰, V, 105 S. mit 28 Taf. in Farben- u. Lichtdruck. Berlin, Asher & Co. M. 80. —.

— Leihausstellung, Leipziger. (Kunstchron., 43.)

Lichfield.
— Catalogue of the Printed Books and Manuscrits in the Library of the Cathedral Church, Lichfield. 8⁰, 127 p. London, Sotheran. 1 sh.

London.
— Grosvenor Gallery, 1889. Illustr. Catalogue of the Summer Exhibition. With Notes by H. Blackburn. 8⁰. Chatto and Windus.

— Royal Academy Pictures, 1889: Illustrating the Hundred and Twenty-first Exhibition of the Royal Academy: Being the Royal 'Academy Supplement of The Magazine of Art, 1889. In two parts. Part I. Demy 4⁰. Cassell.

— **Smith**, C. Acquisitions of British Museum. (The classical Rev., vol. III, 1889.)

Lyon.
— **Allmer**, A. et P. **Dissard**. Musée de Lyon. Inscriptions antiques. 8⁰, 2 vol. Lyon, A. Picard. M. 30. —.

Magdeburg.
— —s. Die Ausstellung d. Magdeburger Kunstvereins. (Kunstchronik, 40.)

Mailand.
— Denkmäler und Kirchen, Mailänder. (Christl. Kunstblatt, 6.)

— **Melani**, A. Courrier de Milan. (Courrier de l'Art, 37.)

— — Exposition d'art appliqué à l'industrie à Milan. (Rev. des arts décor., 12.)

Mainz.
— Mainz, seine bemerkenswerthen Gebäude, Monumente u. Sehenswürdigkeiten, mit einem (chromolith.) Plane der Stadt u. 24 Ansichten nach Zeichnungen von C. Sutter. 16⁰, 16 S. Mainz, Diemer. M. —. 50.

Marburg.
— Marburg, seine Hauptgebäude, Institute und Sehenswürdigkeiten, nebst Chronik der Stadt u. Universität und einem Führer in Marburgs Umgebungen. Mit dem Plan der Stadt u. 20 Abbild. nach Orig.-Zeichnungen. 8⁰, XII, 120 S. Marburg, Elwert's Verlag. M. 1. 50.

Mecheln.
— **Caster.** Malines. Guide historique et description des monuments. (Collection des Guides Belges.) 12⁰, 165 p. avec vignettes dans le texte, relié en percaline. fr. 2. —.

München.
— **Bötticher**, E. Die erste Münchener Jahresausstellung der bildenden Künste. (Kunstchronik, 41.)

— — Die Franzosen auf der Münchener Ausstellung. (Kunstchronik, 43.)

— **Fleischmann**, A. Das Nationalmuseum in München und dessen Director Prof. Dr. W. H. v. Riehl. (Unsere Zeit, 8.)

— Jahresausstellung, Münchener, 1889. Reich illustr. Berichte von F. Pecht. [Sonderhefte der „Kunst f. Alle“ IV, 19 — V, 4.] 10 Hefte. gr. 4⁰. (1. Heft, 16 S. mit eingedr. Illustr. u. 4 Taf.) München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. M. 6. —.

— Jahresausstellung, Münchener, von Kunstwerken aller Nationen 1889. Text v. M. Bernstein. (In 5 Lfg.) 1. Lfg. f⁰. (8 S. mit eingedr. Illustr. u. Taf.) München, Münchener Kunst- u. Verlagsanstalt, Dr. E. Albert & Co. M. 1. 50.

— Katalog, illustrirter, der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königl. Glaspalaste 1889. gr. 8⁰, V, 142 S. München, Verlagsanstalt f. Kunst. u. Wissensch. M. 2. 60.

— Kunst, die, unserer Zeit. H. E. Berlepsch. Die erste Münchener Jahresausstellung. (In 6 Lfg.) 1. Lfg. Imp.-4⁰, 16 S. mit eingedr. Lichtdr. und 6 Taf. in photogr. Kunstdruck. München, Frz. Hanfstängl, Kunstverl., A.-G. M. 3. —.

München.
— Ramberg, G. Hellmalerei. Ein Spaziergang durch den Münchener Glaspalast im Sommer 1889. 8⁰, 31 S. München, Franz' Verl. M. 1. —.
— — Die Jahresausstellung in München. (Allg. Kunstchronik, 15—16.)
— Urlichs, L. Beiträge zur Geschichte der Glyptothek. gr. 8⁰. 36 S. Würzburg, Stahel in Comm. M. 1. 20.
— Vincenti, K. Die erste Jahresausstellung in München. (Allg. Ztg., Beil. Nr. 200.)

Nantes.
— Leroi, P. Musée de Nantes. (Courrier de l'Art, 26. 28. 31.)

New-York.
— National Academy Notes and Complete Catalogue: Sixty-fourth Spring Exhibition of the National Academy of Design, New-York. With Illustr. Reproduced from Drawings by the Artists, &c. With Supplementary Chapter on the Art Attractions of New-York. Edit. by Charles M. Kurtz, 1889. 9th year. Cr. 8⁰, 162 p. New-York, Cassell.

Nürnberg.
— Erwerbung, über die, der Sulkowski'schen Waffensammlung f. das Germanische Museum. (Kunstchronik, 43.)
— Rée, P. J. Führer durch die St. Jakobskirche in Nürnberg. 16⁰, 8 S. Nürnberg, J. L. Schrag. M. —. 25.
— Wanderungen durch das alte Nürnberg. 8⁰, VII, 58 S. mit Abbildungen. Nürnberg, J. L. Schrag. M. 1. 50.

Paris.
— Amman, A. Guide historique à travers l'exposition des habitations humaines reconstituées par C. Garnier. Ouvr. cont. un avant-propos, des notes justificatives et 21 grav. 12⁰, 56 p. Paris, Hachette & Cie. fr. —. 50.
— Ausstellung, zur keramischen, im Nordböhm. Gewerbemuseum. (Mitth. d. Nordböhm. Gew.-Museums, 6.)
— Bädeker, K. The Paris exhibition of 1889. A supplement to Paris and environs. With 3 plans. 12⁰, 24 S. Leipzig, K. Bädeker. M. —. 50.
— Black's Guide to Paris and the Exhibition of 1889. Post 8⁰, 110 p. A. & C. Black.
— Bonnaffé, E. L'Architecte et l'Architecture. Lettre à M. Formigé. (Gazette des B.-Arts, 1er août.)
— — Exposition universelle de 1889. Au Trocadéro. (Gaz. des B.-Arts, juillet.)
— Boussenot, F. Les Beaux-Arts à l'exposition universelle. (Rev. du monde latin, XIX, 1.)
— Brandes, O. Der Pariser Salon 1889. (Die Kunst f. Alle, 19.)
— Brincourt, M. Le meuble à l'Exposition universelle. (La nouvelle Revue, LX, 1.)
— Broch, O. J. Exposition universelle de 1889 à Paris, Sect. norvégienne. 8⁰, 13 p. Paris, impr. Kugelmann.
— Catalogue de tableaux anciens et modernes, et dessins et objets d'art formant la célèbre collection de M. E. Secretan, dont la vente aura lieu à Paris, galerie Sedelmeyer, le 1er juillet 1889 et jours suivants. Préface p. A. Wolff. Tableau, 2 vol. 4⁰. Texte franç., XVI, 187 p.; texte anglais, XVI, 187 p. Objets d'art (texte français) 4⁰, 47 p. Paris, Boussod, Valadon et Cie.; Ch. Sedelmeyer.
— Catalogue général officiel de l'Exposition universelle internationale de 1889, à Paris. (France et étranger.) 8⁰. T. Ier, groupe I: Oeuvres d'art, classes 1 à 5, VIII, 338 p.; t. 2, gr. II: Éducation et enseignement, Matériel et procédés des arts libéraux, classes 6 à 16, 276 p.; t. 6, gr. VI: Outillage et procédé des industries mécanique, électricité, classes 48 à 66, 372 p. Lille, impr. Daud. Prix de chaque tome fr. 3. —.

Paris.
— Catalogue général officiel de l'Exposition univers. internationale de 1889 à Paris. T. Ier: Groupe I, Oeuvres d'art, classes 1 à 5, 146 p.; t. 3: Groupe III, Mobilier et accessoires, class. 17 à 29, 257 p.; I, 4: Groupe IV, Tissus, vêtement et accessoires, classes 30 à 40, 277 p. Lille, Danel. Prix des tomes 3 et 4: fr. 3. —.
— Catalogue illustré de l'Exposition des Arts incohérents, du 12 mai au 15 octobre 1889. 8⁰. J. Lévy. fr. 3. 50.
— Catalogue officiel des sections suisses de l'exposition universelle de 1889 à Paris. 8⁰, XLVIII, 85 S. mit 1 farb. Plan. Zürich, Orell, Füssli & Co. Verlag. M. —. 60.
— Champeaux, A. Une nouvelle salle de moulages au Musée des arts décoratifs. (Revue des arts décor., 12.)
— Champier, V. Les artistes de l'industrie. Morel-Ladeuil. Exposition de son œuvre au Musée des arts décor. (Rev. des arts décor., 12.)
— — Les arts décorat. au Salon de 1889. (Rev. des arts décor., mai.)
— — Les industries d'art à l'Exposition universelle de 1889. (Suppl. à la Rev. des arts décor., mai ff.)
— Chennevières. Exposition rétrospective des dessins — 1789 à 1889. (Gaz. des B.-Arts, 1er juillet; 1er août; 1er sept.)
— Darcel, A. Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro. 2e art. (Gaz. des B.-Arts, 1er septembre.)
— — Les tables. [L'art décorat. au Musée de Cluny.] (Rev. des arts décor., 12.)
— Darton's Paris Exhibition. 4⁰. Wells Gardner.
— Dubsky, M. Specialkatalog der österreich.-ungar. Section der Weltausstellung. Paris, 1889. 8⁰, 61 p. Paris, Nadaud. fr. 1. —.
— Eindrücke von der Pariser Weltausstellung. (Schweiz. Gewerbebl., 24.)
— Exhibition, the Paris. Chapter II. (Art Journal, Juni, Juli.)
— Exhibition, universal, 1889. Official Catalogue of the British Section. Map and Plans. 8⁰. LXVI, 170 p. Clowes.
— Falize, L. Les Industries d'art à l'Exposition universelle de 1889: L'Émaillerie. (Gaz. des B.-Arts, 1er juill. — L'Orfèvrerie, 1er août.)
— Falke. Pariser Ausstellung. (Wien. Abendpost, 159 ff.)
— Garnier, E. Les Industries d'art à l'Exposition universelle de 1889: La Céramique. (Gaz. des B.-Arts, 1er juill.) — La Porcelaine. (1er septembre.)
— Gerspach. Notes sur le Musée et les collections de la manufacture nationale des Gobelins. (Rev. des arts décor., IX, 9.)
— Graul, R. Die graphischen Künste im Pariser Salon. (Chronik f. vervielf. Kunst, 7.)
— — Pariser Ausstellungen. (Kunstchronik, 38. — Zeitschrift f. bild. Kunst, 10. 11.)
— Guide dans l'Exposition, Paris et ses environs etc. 18⁰, 250 p. avec grav. et plans. Paris, Delarue.
— Guide du visiteur à l'Expos. universelle de 1889. 18⁰, 131 p. avec plans détaillés. Paris, Chaix. fr. 1. 50.

Paris.
— Guide to Paris and the Universal Exhibition. Special ed., with two coloured Maps. 12⁰, 156 p. Cook.
— **Hamel**, M. Les Ecoles étrangères. (Gaz. des B.-Arts, 1er septembre.)
— — Salon de 1889. II. Peinture, aquarelles, dessins et gravures. (Gaz. des B.-Arts, juill.)
— **Hamel**, M. Salon de 1889: Sculpture. (Gaz. des B.-Arts, 1er juillet.)
— **Havard**, H. Les industries d'art: L'Ameublement. (Gaz. des B.-Arts, 1er août.)
— **Hinrichsen**, W. Führer durch Paris und die Weltausstellung 1889. 16⁰, 171 S. mit 1 Karte, Plänen und Textbildern. Paris, Hinrichsen. M. 1. 20.
— Italiano, l', all' Esposizione di Parigi, guida nazionale, con cenni storici, artistici e topografici. 16⁰, 51 p. con incis. e 2 carte. Milano, Guida Chiari. L. 2. —.
— **Lafenestre**, G. La salon de 1889. (Revue des deux mondes, t. 93e, 3e livr.)
— Liste des œuvres acquises par le Musée des Arts décoratifs pendant l'année 1888. (Rev. des arts décor., IX, 9.)
— **Lostalot**, A. Salon de 1889: Peinture, aquarelles, dessins et gravures. (Gaz. des B.-Arts, 1er juillet.)
— **Mannheim**, J. L'exposition rétrospective d'objets d'art français au palais du Trocadéro. (L'Art, N⁰ 606.)
— **Mantz**, P. Exposition universelle de 1889: La Peinture française. (Gaz. des Beaux-Arts, 1er juillet; 1er août.)
— **Melani**, A. Dall' esposizione di Parigi. (Arte e storia, 23.)
— **Michel**, A. Exposition universelle de 1889: La Sculpture. (Gaz. des B.-Arts, 1er juillet; 1er septembre.)
— **Molinier**, E. Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro. I: Le moyen-âge. (Gaz. des B.-Arts, 1er août.)
— **Mortet**, V. Etude historique et archéologique sur la cathédrale et le palais episcopal de Paris, du VIe au XIIe siècle. 8⁰, avec 3 pl. Paris, A. Picard. fr. 4. —.
— **Müntz**, E. Guide de l'Ecole des Beaux-Arts. 8⁰, avec 23 gravures. Quantin. fr. 5. —.
— **Normand**, C. Nouveau Itinéraire. Guide artistique et archéologique de Paris. Paris, Lahure, 1889.
— Notice d'un choix de manuscrits, d'imprimés et d'estampes acquis dans ce dernières années par la Bibliothèque nat. et exposés dans le vestibule (Mai 1889). 8⁰, 61 p. Paris, impr. Chamerot.
— Notice sur la cristallerie de Baccarat à l'Exposition universelle de 1889. Ses ouvriers, ses institutions. 8⁰, 39 p. Nancy, impr. Berger-Levrault & Cie.
— Oeuvres, les, décoratives de Barye. [Musée des arts décor.] (Rev. des arts décor., 12.)
— Official catalogue of the United States exhibit. 12⁰, XLIV, 269 p. Paris, impr. Noblet et fils. fr. 2. —.
— Orfèvrerie, l', religieuse lyonnaise à l'Exposition de 1889. (Exposit. de M. Armand-Calliat.) 8⁰, 56 p. Lyon, impr. Pitrat aîné.
— Ouvrages acquis par l'Etat au Salon de 1889. (Courr. de l'Art, 36.)
— Paris and its Exhibition. (Pall Mall Gazette, Extra N⁰ 49.) With Illust. 4⁰, 96 p. Office.

Paris.
— — Pall Mall Popular Guide. 8⁰. „Pall Mall“ Office.
— Paris Salon Illustrated Catalogue, 1889. 8⁰. Chatto and Windus.
— Paris Universal Exhibition of 1889: Catalogue of the British Fine Art Section. 16⁰, 100 p. Clowes.
— Paris Universal Exhibition, 1889: Guide to the Authorised by the Executive Council of the British Section. Map, Plans and Illustr. 8⁰, 82 p. Clowes. fr. 1. —.
— **Petitgrand**, V. L'architecture au Salon de 1889. (L'Art, 604.)
— Phare, le, de l'Exposition. N⁰ I. 2 juin 1889. 4⁰, 8 p. à 3 col. Paris, impr. Plot. Abonn. pour la durée de l'Expos.: fr. 6. —.; un num. fr. —. 25.
— **Phillips**, C. The Trocadero Museum. (Art Journal, Juni.)
— Pictures, the, at the Paris Exhibition. (The Athenæum, 3216.)
— **Pierret**, E. Inventaire détaillé des Catalogues usuels de la Bibliothèque nationale. (Le Livre, X, 5.)
— **Roux.** Les beaux-arts à l'Exposition universelle. (Rev. internationale, 10. Juni.)
— **Royer.** L'exposition du centenaire de 1789 à Paris. (Rev. de Belgique, mai.)
— Salon de 1889. (Courr. de l'Art, 26.)
— **Schmolka**, H. 10 Tage durch Paris und die Weltausstellung 1889. Mit 2 Plänen. gr. 16⁰, 44 S. Prag, Smichow, Kapr & Kotek. M. 1. —.
— **Schnütgen.** Die retrospective kunstgewerbliche Ausstellung im Trokadero zu Paris. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 5.)
— Sculptures, les, du Moyen-âge et de la Renaissance au Musée du Louvre. (Revue des arts décor., 12.)
— **Silvestre**, A. Le Nu au Salon de 1889. 2e année. 8⁰. ill. Bernard. fr. 5. —.
— **Taren**, P. Von der Pariser Weltausstellung. (Die Gegenwart, 31.)
— **Tit-Bits.** Guide to Paris and the Exhibition. With Map and Plan of the Exhibition. 2nd ed. 8⁰. Office.
— Union centrale des arts décoratifs. (Courr. de l'Art, 36.)
— Vente, la, Secrétan. (Courr. de l'Art, 28, 30, 32, 35, 37.)
— Versteigerung, die, der Sammlung Secrétan. (Kunstchronik, 39.)
— **Vogüé**, E. M. de. A travers l'exposition. II. L'architecture, les feux et les eaux, le globe. (Rev. des deux mondes, LIX, III, 94, 2.)
— Weltausstellung, die Pariser, von 1889. Anhang zur 12. Aufl. von Bädeker's Paris. 12⁰, 24 S. mit 3 Plänen. Leipzig, K. Bädeker. M. —. 50.
— Weltausstellung, v. der, in Paris. (Deutsche Bau-Ztg., 49—50. 51—54.)
— **Wyzewa**, T. Exposition rétrospective de l'histoire du travail. (Gaz. des Beaux-Arts, 1er juillet.)

Posen.
— **Ehrenberg**, H. Die kulturgeschichtliche Ausstellung der Provinz Posen. (Zeitschr. d. hist. Gesellsch. f. d. Provinz Posen, V, 1.)

Prag.
— **R.**, J. Die Sammlung Toman in Prag. (Kunstchronik, 42.)

Reichenberg.
— Ausstellung, zur keramischen, im Nordböhm.

Gewerbe-Museum. (Centralbl. für Glasind. u. Keramik, 126.)

Saint-Germain-en-Laye.

— **Reinach,** S. Antiquités nationales. Description raisonnée du musée de Saint-Germain-en-Laye. Tome I: Epoque des alluvions et des cavernes. 8⁰, avec 136 gravures et une héliogravure. F. Didot. fr. 10.

— **Reinach,** S. Catalogue sommaire du Musée des antiquités nationales, au château de Saint-Germain-en-Laye. 12⁰, 223 p. et 2 grav. Paris, libr. des Imp. réunies. fr. 1. 50.

Salzburg.

— **L.,** J. Korrespondenz. (Kunstchronik, 42.)

Sèvres.

— **Garnier,** E. Le Musée et les collections de la manufacture de Sèvres. (Revue des arts décor., IX, 5 ff.)

Stuttgart.

— Bilder aus dem K. Kunst- und Alterthümerkabinet u. der K. Staatssammlung vaterländ. Kunst- u. Alterthums-Denkmale in Stuttgart. Im Auftrage des K. Ministeriums d. Kirchen- u. Schulwesens hrsg. von der Inspection des K. Kunst- u. Alterth.-Kabinets u. der Direction der K. Staatssammlg. vaterländ. Kunst- und Alterthums-Denkmale. f⁰, 27 S. mit 20 Lichtdrucktaf. Stuttgart, Kohlhammer. M. 6. —.

Venedig.

— Catalogue de la galerie royale de Venise. 16⁰, 195 p. Venise, impr. de l'Ancre. L. 1. —.

— Basilica, the, of s. Mark in Venice illustrated from the points of view of art and history by Venetian writers under the direction of C. Boito, translated by W. Scott. First part. 8⁰, fig. 223 p. Venice, F. Oragania, edit. (tip. Emiliana), 1889.

— Catalogo delle collezioni Giobbe e Colbacchini di Venezia: quadri antichi, disegni e stampe, di cui la vendita al pubblico incanto avrà luogo in Milano. 8⁰, 30 p. Milano, tip. Luigi di Giacomo Pirola, 1889.

— **Molinier,** E. Venise, ses arts décoratifs, ses musées et ses collections. Ouvr. acc. de 207 grav. d. le texte et plusieurs eaux-fortes. 4⁰, 305 p. Paris, libr. de l'Art. fr. 25. —.

— **Rovere,** della, A. Guide book to the royal Gallery of Venice, with historical and critical notes. 16⁰, 176 p. Venice, S. Zanco edit. (printed by M. Fontana). L. 1. —.

Viterbo.

— Guida dei principali monumenti di Viterbo. 16⁰, 65 p. Roma, tip. della Camera dei Deputati. L. —. 35.

Washington.

— **Addison,** A. R. Les Musées de Washington. (Courr. de l'Art, 34.)

Wien.

— Ausstellung, photographische, der k. k. Lehr- u. Versuchsanstalt für Photographie u. Reproductionsverfahren in Wien. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., IV, 8.)

— **Eisenberg,** L. u. R. **Groner.** Das geistige Wien. Mittheilungen über die in Wien leb. Architekten, Bildhauer, Bühnenkünstler, Graphiker, Journalisten, Maler, Musiker u. Schriftsteller. Mit ein. Sachregister. 8⁰, XII, 366 S. Wien, Brockhausen & Bräuer. M. 4. —.

— **Folnesics.** Goldschmiede-Ausstellung im Palais Schwarzenberg. (Allg. Kunstchronik, 12.)

— Frühjahrs-Ausstellungen. (Blätter f. Kunstgewerbe, XVIII, 7.)

— Goldschmiedekunst-Ausstellung in Wien. (Mitth. des Nordböhm. Gewerbe-Mus., 5.)

— **Graul,** R. Die Sammlung J. C. v. Klinkosch. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 2—6.)

— **Haberland,** M. Die orientalischen Sammlungen des naturhistor. Hofmuseums in Wien. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, 8.)

— Jubiläum, das, des Oesterr. Museums. (Blätt. f. Kunstgewerbe, XVIII, 5. — Der Colorist, 66; nach „N. freie Presse".)

— **Lessing,** J. Die Ausstellung des Oesterr. Museums für Kunst und Industrie in Wien. (Deutsche Rundschau, 11.)

— **Nossig,** A. Das Aeussere d. naturhistorischen Hofmuseums. (Allg. Kunstchronik, 15—16.)

— — Das Innere des naturhistorischen Hofmuseums. (Ebenda.)

— — Die Schausäle des naturhistorischen Hofmuseums. (Allg. Kunstchronik, 17.)

— Plan, neuester u. vollständigster, von Wien u. den Vororten. Nach den neuesten Aufnahmen zusammengestellt. 9. Aufl. Chromolith. gr.-f⁰. Mit Verzeichniss sämmtlich. Strassen, Gassen u. Plätze, sowie aller Sehenswürdigkeiten u. einer grossen Ansicht von Wien in der Vogelperspective. 8⁰, 15 S. Wien, Hartleben. M. —. 50.

— Plan von Wien aus der Vogelschau mit sämmtlichen Monumentalbauten. 2. Auflage. Chromolithogr. qu.-gr.-f⁰. Wien, Hartleben. M. 1. 50.

— **Sayous,** E. L'Exposition Marie-Thérèse, souvenirs d'un voyage récent: discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon. 8⁰, 11 p. Besançon, impr. Jaquin.

— Schlösser- u. Schlüsselsammlung, Dillinger-sche. (Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., 9.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 15. Sept. 1889 bis 15. Febr. 1890.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Baldensperger, G. L'influence du dillettantisme artistique sur la morale et la religion. Conférence faite à Strasbourg, le avril 1889. 8⁰, 37 S. Strassburg, Heitz. M. —. 60.

Barlaam, A. Osservazioni intorno alla decorazione simbolica delle chiese cristiane nei primi secoli e specialmente dal X al XII secolo. 8⁰, 28 S. Ferrara, tip. Soc.

Beissel, H. Die Symbolik der Tauben. (Stimmen aus Maria-Laach, XXXVI, 7.)

Beissel, S. Zur Würdigung d. idealen Gehaltes mittelalterlicher Handwerksordnungen. (Stimmen aus Maria-Laach, XXXVI, 8.)

Biese, A. Das Associationsprincip und der Anthropomorphismus in der Aesthetik. Ein Beitrag zur Aesthetik d. Naturschönen. 4⁰, 34 S. Leipzig, Fock in Comm. M. 2. —.

Bonnefont, G. Les Écoles professionelles de la France. 8⁰, 240 p. avec grav. Limoges, Ardant & Cie.

Chevrie, A. Enseignement professionel. Pourquoi n'avons-nous pas de style moderne? Étude sur les styles en ameublement. 18⁰, 70 p. Paris, impr. Capiomont & Cie.

Claus, A. Die mündliche Unterweisung im Zeichenunterricht. (Zeitschr. des Ver. deutsch. Zeichenlehrer, 25.)

Clericus, L. Das Kunstgewerbe, die christlichen Herbergen und die Streiks. (Bau- u. Kunstgewerbe-Ztg. f. d. D. Reich, 1.)

Csizik, J. Bericht über die Budapester kunstgewerbl. Zeichenschule. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, IV, 3.)

Dessoir, M. Karl Philipp Moritz als Aesthetiker. 8⁰, 57 S. Naumburg 1889. Berl. Inaug.-Diss.

Duval, M. Grundriss der Anatomie f. Künstler. Hrsg. von F. Neelsen. Autor. deutsche Uebersetzung. gr. 8⁰, VIII, 271 S. mit 77 Holzschn. Stuttgart 1890, Enke. M. 6. —.

Dyer, L. The Acanthus, the Lotus, and the Honeysuckle. (The Art Journ., Sept.)

Eberl, R. Die Blume in decorativer Verwendung. 1. Serie. Color. Ausg. f⁰. 12 Lichtdr.-Tafeln. Plauen i. V., Stoll. M. 20. —.

F., K. Die Kunst des Orientes und ihre Bedeutung f. das moderne Kunstgewerbe. (Schweiz. Gewerbeblatt, 47.)

Falke, J. Der Japanismus auf der Pariser Ausstellung. (Allg. Kunstchronik, 20.)

— Wesen u. Grenzen des Barockstils. (Wochenschr. d. n.-österr. Gew.-Vereins, 48.)

Falkenheim, H. Die Entstehung der Kantischen Aesthetik. Inaug.-Diss. gr. 8⁰, VI, 64 S. Berlin 1890. Speyer & Peters. M. 2. —.

Fontana, G. La morale e l'estetica. 8⁰, 350 p. Milano. L. 4. —.

Gaedertz, T. Kunststreifzüge. Gesammelte Aufsätze. gr. 8⁰, X, 239 S. Lübeck, Schmidt. M. 4. —.

Gedanken über Renaissance und Rococo. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 32.)

Gewerbeschule, die, in Aachen. (Zeitschr. für gewerbl. Unterricht, 10.)

Gmelin, L. Die keramische Fachschule in Neapel. (Sprechsaal, 34.)

Götz, W. Monumentale Kunstpflege. (Schweiz. Gewerbeblatt, 44.)

Gonse, L. Le Japon artistique. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, 11.)

Graus, J. Ueber eine Kunst-Anschauung. Briefliches an einen fernen Freund. gr. 8⁰, 38 S. Bamberg, Buchner. M. 1. 20.

Grimm, H. Fünfzehn Essays. 4. Folge. Aus den letzten fünf Jahren. gr. 8⁰, XXIII, 363 S. Gütersloh 1890, Bertelsmann. M. 6. —.

Guignet, C. E. Les Couleurs. 8⁰, 281 p. avec 36 grav. et 18 pl. en couleurs. Paris, Hachette & Cie. fr. 2. 25. (Bibl. des merveilles.)

Gurlitt, C. Das Studium der Naturformen. (Zeitschrift f. gew. Unterricht, 5.)

— Die Gothik und die Confessionen. (Die Gegenwart, 38.)

H. Mängel der gegenwärtigen kirchlichen Kunstthätigkeit in Deutschland. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 10.)

Heaton, J. A. Beauty in colour and form. (The Art Journal, Sept.)

Hentze, L. Practische und systematische Anleitung zur Portrait-Aquarell-Malerei, ihre Anwendung auf Photographien und alle Arten graphischer Abbildungen [incl. Landschaft]. Nach kunstwissenschaftl. Principien bearb. 8⁰, 196 S. Leipzig, Oelsner. M. 2. —.

Höger, W. Lehrbuch der Pantoplastik oder Vergrösserung u. Verkleinerung plastischer Modelle auf chem.-techn. Wege. gr. 8⁰, 30 S. mit 8 Abbildungen. Stuttgart, Metzler. M. 5. —.

Knille. Neue Grübeleien eines Malers. (Deut. Rundschau, Nov.)

Koopmann, W. Laokoon. (Kunstchronik, 7.)

Kunst, die, des Orients und ihre Bedeutung für das moderne Kunstgewerbe. (Wieck's Gew.-Ztg., 50.)

Kunstgewerbeschule, die neue, in Karlsruhe. (Bad. Gew.-Ztg., 43 f.)

Kunsthandwerk, das, und die Architektur im System der Künste. (Deutsche Bau-Ztg., 90.)

Lichtwark, A. Hebung der Kunstbildung in Deutschland durch die Schule. (Bad. Gew.-Ztg., 45.)

Luxus, Gewerbe und Industrie. (Bayer. Gew.-Ztg., 24.)

Malerei, über, und Plastik. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 50.)

Mantegazza, P. Die Hygiene der Schönheit. 8⁰, 124 S. Königsberg, Ostpr., Matz. M. 1. —.

Marchese, V. Ultimi scritti. 16⁰, VIII, 242 S. Siena, tip. arciv. s. Bernardino edit. L. 1, 50.

Meisel. Einige Bemerkungen über Zeichnen u. Zeichenunterricht. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 10.)

Meyer, F. S. Die Liebhaberkünste. In 7—8 Lfgn. 1. u. 2. Lfg. gr. 8⁰, S. 1—160 mit eingedr. Illustr. Leipzig, Seemann. à Lfg. M. 1. —.

Mielke, R. Die Münchener Kunstgewerbe-Ausstellung in Bezug auf Stil und Zeichenunterricht. gr. 8⁰, 57 S. Berlin, Claesen & Co. M. 1. 60.

Miniatuurschilder, de. Practische handleiding tot het miniatuurschilderen op ivoor, perkament en papier. Amsterdam, A. van Klaveren.

Mythologie, die, in der decorativen Kunst. (Der Colorist, 73.)

Naturstudium, über das, in der religiösen Kunst. (Kirchenschmuck [Seckau], 1.)

Nothnagel, A. Sinngemässes Schaffen u. Modethorheit in Architektur und Kunsthandwerk. 3. Aufl. 8⁰, 70 S. Berlin, Bohne. M. 1. —.

Odrich, O. Die Kaiserin Friedrich in ihrem Wirken für Kunstgewerbe und Frauenbildung. (Blätter f. kunstsinn. Frauen, 16.)

Ornament, über das. (Der Colorist, 77.)

Passepont, L. Etude des ornements: Ecailles et imbrications. (Rev. des arts décor., sept.)

Pirani, L. Disegno a mano libera coordinato cogli altri insegnamenti delle scuole tecniche e normali. 2. ediz., con vari giudizi. 8⁰, 25 p. Torino. L. 1. —.

Porte, W. Kunsthandwerk und Natur. (Der Kunstwart, III, 1.)

Pröls, R. Katechismus der Aesthetik. Belehrungen über die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst. 2. verm. u. verb. Aufl. 8⁰, XVI, 371 S. Leipzig, J. J. Weber. geb. M. 3. —.

Ranzoni, E. Der Stil von heute. (Der Colorist, 78.)

— Kirchliche Kunst. (Mittheil. d. Nordböhm. Gew.-Mus., 10.)

Reich, E. Grillparzer's Kunstphilosophie. gr. 8⁰, VI, 146 S. Wien, Manz. M. 2. 40.

Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. 8⁰. VII, 309 S. Leipzig, Hirschfeld. M. 2. —.

Rudolph, E. Der Geist im Gewerbe. (Gewerbeblatt a. Württemberg, 33.)

Schmidt, M. Die Aquarell-Malerei. Bemerkungen über die Technik derselben, in ihrer Anwendung auf Malerei. 6. verm. Aufl. 8⁰, 83 S. mit 1 Farbenkreis. Leipzig 1890, Th. Grieben. M. 2. —.

Steiner, R. Goethe als Vater einer neuen Aesthetik. Vortrag. gr. 8⁰, 16 S. Wien, Pichler's Wwe. & Sohn in Comm. M. —. 34.

Stil, der, von heute. (Schweiz. Gewerbebl., 48.)

Studium, das, der Naturformen an kunstgewerblichen Schulen. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Ver. München, 11. 12.)

Taurel, C. E. De aesthetiek der vrouwenhandwerken. Mit 17 afbeeldingen en eene wapenplaat. 3e verm. uitg. 8⁰, 12 en 187 p. Amsterdam, Gebr. Schröder. fl. 2. —.

Trautmann, O. Lehre vom Schönen. I. Form, Ornament und Farbe. gr. 8⁰, IV, 90 S. mit eingedr. Fig. Dresden, Bertling. M. 2. —.

Tscharner, B. Die bildenden Künste in der Schweiz. 8⁰, 38 S. u. 1 Taf. Bern, Schmid, Francke & Co.

Verwerthung, zur, alter Meisterwerke als Vorbilder für das Kunsthandwerk. (Schweiz. Gewerbeblatt, 38.)

Zamboni, F. Scritti di antichità e belle arti. 16⁰, 165 p. Firenze. L. 3. —.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Atlas, kunsthistorischer. Herausg. von der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale unter der Leitung J. A. Freiherr von Helfert's. 1. Abth. f⁰. Wien, Kubasta & Voigt. M. 24. —.

Barthélemy, F. Recherches archéologiques sur la Lorraine avant l'histoire. 8⁰, avec 2 cartes et 31 planches hors texte. J. B. Baillière. fr. 10. —.

Behrmann, G. Eine Maienfahrt durch Griechenland. 1890. 8⁰, 360 S. Hamburg, Gräfe. M. 4. 80.

Beltz, R. Neue Funde aus der Bronzezeit in Mecklenburg. (Jahrb. u. Jahresber. d. Vereins f. mecklenb. Geschichte etc., 54. Jahrg.)

Bender, F. Klassische Bildermappe. Abbildungen künstlerischer Werke zur Erläuterung wichtiger Schulschriftsteller. 1. Heft. 4⁰, 4 S. Einleitung und 5 Lichtdr.-Taf. Darmstadt, Zedler & Vogel, 1890.

Bergner, H., H. Der gute Hirt in der altchristlichen Kunst. 8⁰, 31 S. Berlin, Speyer & Peters. Jenaer Inaugural-Dissert, 1890.

Blanchère, de la R. Mosaique représentant le cortège de Neptune (Hadrumète, Sousse) = Collections du Musée Aloui publiées sous la direction de M. R. de la Blanchère. Première série. 4⁰, 32 S. 1890. Livr. 1 et 2. Paris, Didot.

Böhm, M. Aphrodite auf dem Bock. (Jahrbuch d. k. deutsch. archäol. Inst., IV, 3.)

Bötticher, E. La Troie de Schliemann une nécropole à incinération à la manière assyro-babylonienne. Avec préface par C. de Harlez. [Aus: „Muséon".] gr. 8⁰, VII, 115 S. mit 12 Taf. Louvain. (Leipzig, Hiersemann.) M. 6. —.

Bohn, R. Alterthümer von Aegae, herausg. unter Mitwirkung von K. Schuchardt. (Jahrb. des k. d. archäol. Inst., Ergänzungsheft II.)

Brueckner, A. Ein Reiterdenkmal aus dem Peloponnesischen Kriege. (Mittheil. d. k. deutsch. archäolog. Inst., Athen. Abthlg., XIV, 4.)

Brydall, R. Art in Scotland: Its Origin and Progress. 8⁰, 492 p. Blackwood and Sons.

Büttner Pfänner zu Thal, F. Adam und Eva in der bildenden Kunst bis Michel-Angelo. 3. (Titel-)Aufl. 8⁰, 67 S. Leipzig, Verlag zum Greifen. M. 1. —.

Büttner Pfänner zu Thal, F. Die St. Peterskirche zu Bacharach. Kunsthistor. Abhandlung. 8°, 49 S. mit 2 Abbild. Leipzig 1890. Verlag zum Greifen. M. 1. —.

Carini, J. Miscellanee paleografiche ed archeologiche. 16°, 147 p. Siena, tip. arciv. c. Bernardino edit. 80 cent.

Case e monumenti di Pompei. Fascicoli 96—97. Napoli. f°, 8 p. u. 6 tav. L. 32. —.

Cavallari, F. S. La statua e le terrecotte di Venere del Museo Nazionale di Siracusa. (La Sicilia artistica ed archeologica, III, 1 u. 2.)

Centerwall, J. Romas Ruiner. Vandringar inom den eviga stadens murar. Med 5 tonplanscher 3 större kartor och planer samt 23 teckningar i texten. 8°, 252 S. Stockholm, A. Bonniers o. J. (1889). 5 Kronor.

Clemen, P. Die Porträtdarstellungen Karls des Grossen. (Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereines, 11. Bd.).

Collignon, M. Manual of Mythology, in Relation to Greek Art. Trans. and enlarged by J. E. Harrison. With 138 Illustr. gr. 8°, XVI, 336 p. Grevel & Co.

Courajod. La part de la France du Nord dans l'oeuvre de la renaissance. I. (Gazette des B.-Arts, octobre.)

D'Anvers, R. An Elementary History of Art, Architecture, Sculpture and Painting. In I vol. gr. 8°. Low.

Denkmäler, antike, herausg. v. kaiserl. deutsch. archäolog. Institut. Band 1. 1889. Heft 4. 1890. Imperial-f°. Berlin, G. Reimer.

Dieulafoy, M. L'Acropole de Suse d'après les fouilles exécutées en 1884, 1885, 1886 sous les auspices du Musée du Louvre. Première partie. Histoire et Géographie, contenant 47 gravures. 4°, 115 S. Paris, Hachette 1890. M. 25. —.

— L'Art antique de la Perse. Achéménides, Parthes, Sassanides. Cinquième et dernière partie: Monuments parthes et sassanides. Avec figures et 22 planches. f°. Librairie des Imprimeries réunies. fr. 175. —.

Dittenberger, W. Heinrich Heydemann. Ein Gedenkblatt für seine Freunde. o. O. u. J. 8°, 33 S.

Dolberg, L. Zur Kunst der Cistercienser mit besonderer Rücksicht auf deren Werke in ihrer Abtei Doberan. (Studien u. Mittheil. aus dem Benediktiner- u. d. Cistercienser-Orden, X, 3.)

Engelmann, R. Schliemann's Ausgrabungen. (Vossische Ztg., 1890, Nr. 43, Sonntags-Beil.)

Fabricius, E. Theben. Akad. Antrittsprogramm. 4°, 32 S. mit 1 Taf. Freiburg i. B., Mohr, 1890.

Fontana, G. Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane e mosaici della primitiva epoca, con cenni storici e descrittivi. 2a ediz. f°, 6 vol., p. 202 testo e 282 tav. Torino. L. 250. —.

Frothingham, Notes on Roman Artists of the Middle Ages. I. (The American Journal of Archæology, Juni 1889).

Gardner, British Excavations in Greece. (The Academy, 915.)

Ghirardini, G. L'Apollo di Belvedere e la critica moderna. (Bull. della comm. archeol. comunale di Roma, XVII, 10. 11.)

Giovanni, V. di. La topographia antica di Palermo dal secolo X al XV. 2 voll. 512 u. 470 S. gr. 8°. 10 u. 8 Taf. Palermo 1889, 1890.

Graef. Herakles des Skopas und Verwandtes. (Mitthd. d. k. archäol. Inst., Röm. Abth., IV, 3.)

Gupta, Ruins and Antiquities of Rámpál. (Journal of the Asiatic Society of Bengal, Part I, LVIII, 1.)

Häberlin, C. Studien zur Aphrodite v. Melos. Zur Orientirung auch f. weitere Kreise. gr 8°. 50 S. Göttingen, Dieterich's Verlag. M. 1. —.

Halbherr, F. Relazione sugli scavi del tempio di Apollo Pythio in Gortyna. (Monumenti antichi pubblicati per cura della Reale Accademia dei Lincei I.)

Handelmann, H. Der Krinkberg bei Schenefeld und die holstein. Silberfunde. Hrsg. von dem schleswig-holstein. Museum vaterländ. Alterthümer. gr. 8°, 29 S. Kiel 1890, Universitäts-Buchh. M. 1. —.

Harnack. Goethe und Heinrich Meyer. (Preuss. Jahrbücher, LXIV, 5.)

Hartmann, T. Meleager in der griechisch-römischen Kunst, mit einer Einleitung über die Verwerthung antiker Denkmäler bei der Lectüre von Schulautoren. (Progr. des Gymn. zu Wohlau, Ostern 1889.)

Haubold, P. De rebus Iliensium. Lipsiae 1888. 8°, 68 S. Inaugural-Dissertation.

Hauser, Marmorthron aus Solunt. (Jahrb. des kais. deutsch. archäolog. Inst., IV, 4.)

Heberdey, R. Bemerkungen zur François-Vase. (Archäolog.-epigr. Mittheilung. a. Oesterreich-Ungarn, XIII 1.)

Hein, A. R. Malerei und technische Künste bei den Dayaks. (Aus: „Annalen d. k. k. naturhistor. Hofmuseums".) 8°, 92 S. mit 80 Abb. und 10 Taf. Wien, Hölder. M. 12. —.

Hetteren, W. van, Kunstenaars en Kunstwerken in de Belgische benedictijnen Kloosters van de 10e tot het midden de 13e euw. (Dietsche Warande, 4.)

Heydemann, H. Antike Pissmännchen. (Kunstchronik, 6.)

— Due monumenti dell' Italia meridionale. (Mittheilgn. dés k. deutsch. archäolog. Instituts, Röm. Abthlg., IV, 4.)

— Homerische Vasendarstellungen. (Jahrb. d. kais. deutsch. archäologischen Instit., IV, 4.)

— Neue antike Kunstwerke. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 5.)

Hissarlik-Ilion. Protokoll der Verhandlungen zwischen Dr. Schliemann u. Hauptmann Bötticher. 1.—6. Dec. 1889. Mit 2 Plänen. Als Handschrift gedruckt. 8°, 19 S. Leipzig, F. A. Brockhaus.

Hölder, O. Die römischen Thongefässe der Alterthumssammlung in Rottweil, gezeichnet und beschrieben. Lex. 8°, 26 S., XXII Taf. Stuttgart, W. Kohlhammer 1889. M. 3. —.

Hülsen, Jahresbericht über Funde und Forschungen zur Topographie der Stadt Rom 1887 bis 1889. (Mittheilungen des kais. deutsch. archäolog. Instit., Röm. Abth., IV, 3.)

— Ueber den Fundort des Apollon vom Belvedere. (Mittheilgn. des k. deutsch. archäolog. Inst., Röm. Abthlg., XIV, 4)

Humann, K. u. O. **Puchstein**, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien, ausgeführt im Auftrage der Kgl. Preussischen Akademie der Wissenschaften. Textband mit LIX Abbildgn. Nebst einem Atlas, enthaltend III Karten v. H. Kiepert und LIII Tafeln. Text 424 S. Berlin, D. Reimer.

Humor und Komik in der griechischen Kunst. (Die Grenzboten, 1890, Nr. 7 und 8.)

Kekulé, R. Ueber die Bronzestatue d. sogenannten Idolino. 49. Programm zum Winckelmannsfeste der archäolog. Gesellsch. zu Berlin. Mit 4 Taf. gr. 4°, 22 S. Berlin, G. Reimer. M. 2. 80.

Klement, K. Skulpturen von Dalmatien. (Archäolog.-epigr. Mittheilgn. aus Oesterreich-Ungarn. XIII, 1.)

Koldewey, R. Die antiken Baureste der Insel Lesbos im Auftrage des kaiserlich deutsch. archäol. Instituts untersucht u. aufgenommen. Mit 29 Tafeln und Textabbildungen, 2 Karten, von H. Kiepert u. Beiträgen v. H. G. Lolling. 90 S. Text. f⁰. Berlin, Commissions-Verlag von G. Reimer.

Lechat, H. Statues archaïques d'Athènes. (Bulletin de correspondance hellénique, 1890, janvier—février.)

— Tête en marbre du musée de l'Acropole d'Athènes. (Revue archéologique, XIII, novembre-décembre.)

Lolling, Das Artemisheiligthum bei Antikyra. (Mittheilungen des k. deutsch. archäol. Inst., Athen. Abth., XIV, 3.)

Macquet, J. Les Grandes Villes de l'Italie et leurs écoles des beaux-arts. 18⁰, 510 p. Paris, Retaux-Bray.

Mähly. Funde und Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte. (Deutsche Revue, 10.)

Marbres, les, du Musée National d'après le catalogue officiel. Athen 1889.

Martigny. Dictionnaire des antiquités chrétiennes. 3e éd. 8⁰, à 2 col., XXVI, 830 p. avec 675 grav. Paris, Hachette & Co. fr. 20. —.

Mau. Bibliografia pompeiana. (Mittheil. des k. deutsch. archäol. Inst., Röm. Abth., IV, 3.)

Merz, H. Die Reformation und ihr Einfluss auf die kirchliche Kunst in Alt-Württemberg. (Christl. Kunstblatt, 11.)

Michaelis, A. Alexandrinische Decorationskunst. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 3.)

— Die Zeit des Neubaus des Poliastempels in Athen. (Mittheilgn. d. k. deutsch. archäolog. Instit., Athen. Abthlg., XIV, 4.)

Moes, E. W. Neue Forschungen auf dem Gebiete d. holländischen Kunstgeschichte. (Kunstchronik, 10.)

Mothes, O. Zur Geschichte der deutschen Kunst. (Allgem. Kunstchronik, 21.)

Müller, W. E. Terrakotta der Göttinger Sammlung. gr. 8⁰, 12 S. mit 1 photograph. Tafel. Göttingen 1889, Dieterich's Verl. M. 1. 20.

Muther, R. Die soziale Stellung der Künstler in Deutschland zur Zeit Albr. Dürer's. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 21.)

Nispi-Landi, L'archéologie en Italie. (Revue internationale, 10 nov.)

Nüscheler, A. Die Gotteshäuser der Schweiz. Hist.-antiquar. Forschungen. Decanat Luzern. (Der Geschichtsfreund, Bd. 44.)

Overbeck, J. Griechische Kunstmythologie. Besonderer Theil. 3. Bd. 5. Buch: Apollon. 2. Lfg. Lex.-8⁰, VIII u. S. 321—524. Lpzg., Engelmann. M. 7. —.

Paris, P. Manual of ancient sculpture. Edited and augmented by J. E. Harrison. London, Grevel, 1890. 8⁰, XVI u. 369 S. Mit 187 Abbildungen. 10 sh. 6 d.

Petersen, E. J Rilievi tondi dell' arco di Costantino. (Mittheilgn. des k. deutsch. archäol. Inst., Röm. Abthlg., IV, 4.)

Reisch, E. Die Zeichnungen d. Cyriacus im Codex Barberini des Giuliano di San Gallo. (Mittheilungen d. k. deutsch. archäol. Inst., Athen. Abth., XIV, 3.)

— Griechische Weihgeschenke. (Abhandlgn. d. archäolog.-epigr. Seminars der Universität Wien, hrsg. v. O. Benndorf u. E. Bormann. VIII.) gr. 8⁰. Prag, Tempsky. Leipzig, Freytag. M. 7. 80.

Riegl, A. Zur spätrömischen Ikonographie der Monate. (Archäolog.-epigr. Mitth a. Oesterr.-Ungarn, XIII. 1.)

Robert, C. Die antiken Sarkophag-Reliefs im Auftrage des kaiserl. deutsch. archäolog. Instituts mit Benutzung der Vorarbeiten von Friedr. Matz herausg. und bearbeitet. Bd. 2. f⁰. XII und 231 S. Mit 65 Tafeln und zahlr. Abbildgn. im Text. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1890. M. 225. —.

Schneider, A. Vase des Xenokles und Kleisophos. (Mittheilgn. des k. deutsch. archäolog. Inst., Athen. Abthlg. XIV, 4.)

Schreiber, T. Die hellenistischen Reliefbilder. 2. Lfg. f⁰. 10 Taf. in Heliogravure. Leipzig, Engelmann. à M. 20. —.

Strzygowski. Die Akropolis in altbyzantinischer Zeit. (Mittheilungen d. kais. deutsch. archäol. Inst., Athen. Abth. XIV, 3.)

Studemund, W. Zum Mosaik des Monnus. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., V, 1.)

Studien, Bonner. Aufsätze aus der Alterthumswissenschaft, Reinh. Kekulé zur Erinnerung an seine Lehrthätigkeit in Bonn gewidmet von seinen Schülern. gr. 8⁰. 260 S. Stuttgart, Spemann 1890.

Undset, Archäologische Aufsätze über südeuropäische Fundstücke. I. Zu den ältesten Fibeltypen. II. Zu den Bronzen von Olympia. (Zeitschrift f. Ethnologie, 5.)

Weizsäcker, P. Die Atlasmetope von Olympia. (Correspondenz-Blatt für die Gelehrten- und Realschulen Württembergs, XXXVI, 11 u. 12.)

Wickhoff, F. Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, XI, 1.)

Wolters, P. Mykenische Vasen aus dem nördlichen Griechenland. (Mittheil. d. kais. deutsch. archäol. Instituts zu Athen, XIV, 3.)

Ziehen, J. Römische Bildwerke im Nationalmuseum zu Pest. (Archäol.-epigr. Mittheilgn. aus Oesterreich-Ungarn, XIII, 1.)

IIa. Nekrologe.

Abbema, Wilhelm von, Kupferstecher in Düsseldorf. (Kunstchronik, 6.)

André, Jules, Architekt in Paris. (Chron. des arts, 5. 6.)

Barlow, T. O., Stecher in England. (Courrier de l'Art, 7.)

Bendemann, Eduard, Maler in Düsseldorf. (Kunstchronik, 11.)

Bötticher, Karl, sein Leben und Wirken. (Centralbl. d. Bauverwaltg., 35. — Allg. Bau-Ztg., IX, 10.)

Bossuet, François, belgischer Architekturmaler. (Kunstchronik, 2.)

Bouquet, Michel, Marine- u. Porzellanmaler in Paris. (Chron. des arts, 4. — Courr. de l'Art, 7.)

Brentano, Giuseppe, Architekt in Mailand. (Courrier de l'Art, 3. — Melani, A.: Arte e storia, 1. — Kunstchronik, 12.)

Brown, George Loring, Landschaftsmaler in Malden bei Boston. (Kunstchronik, 7.)

Cattaneo, Raffaele, Architekt in Venedig. (Courrier de l'Art, 51. — Arte e Storia, 32.)

Colinet, Architekt und Archäologe in Ostende. (Courrier de l'Art, 7.)

Coomans, Joseph, belgischer Genre- u. Historienmaler. (Kunstchronik, 12. — Chron. des arts, 3. — Courrier de l'Art, 3.)

Daudet, Berthe, Malerin in Paris. (Courrier de l'Art, 40.)

Demangeat, Eugène, Architekt in Paris. (Courrier de l'Art, 1.)

Diet, Arthur Nicolas, französischer Architekt. (Chron. des arts, 4.)

Dupommereuil, Eugène, französischer Architekt. (Courrier de l'Art, 45.)

Dupré, Jules, französischer Landschaftsmaler. (Courrier de l'Art, 41. — Chron. des arts, 32. — Kunstchronik, 2.)

Etcheto, Fr., spanischer Bildhauer. (Chron. des Arts, 35. — Kunstchron., 8.)

Groner, Anton, Architekt in Wien. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., V, 1.)

Guillaumet, Etienne, Stecher in Paris. (Chron. des arts, 3.)

Heck, Robert, Porträtist und Landschaftsmaler in Stuttgart. (Kunstchronik, 7.)

Heilbuth, Ferdinand, Genre- und Porträtmaler in Paris. (Kunstchronik, 7. — Chron. des arts, 35.)

Kaiser, Joh. Friedrich, Kriegs- und Militärmaler zu Berlin. (Kunstchronik, 3 u. 4.)

Kummer, C. Robert, Landschaftsmaler zu Dresden. (Kunstchronik, 13.)

Lambeaux, Jules, belgischer Maler. (Courrier de l'Art, 7.)

Lechat, Joseph, Maler in Paris. (Courrier de l'Art, 46.)

Lefman, Joseph, Stecher in Paris. (Chron. des arts, 3.)

Leman, Jacques Edmond, Historienmaler in Paris. (Chron. des arts, 1.)

Lepic, comte, französischer Maler. (Chron. des arts, 34.)

Letz, französischer Architekt. (Courrier de l'Art, 7. — Chron. des arts, 3.)

Ligeti, Anton, Landschaftsmaler in Budapest. (Kunstchronik, 12. — Courrier de l'Art, 3.)

Malchus, Karl Freiherr von, Landschaftsmaler in Schwabing. (Kunstchronik, 2.)

Mayeur, Max, Landschaftsmaler in Paris. (Chron. des arts, 1. — Courrier de l'Art, 1.)

Mélingue, Gaston, Maler in Aix. (Kunstchr., 3.)

Mergaert, Maler in Brügge. (Courr. de l'Art, 3.)

Muller, Emile, französischer Ceramist. (Chron. des arts, 37.)

Odiot, Ernest, französischer Sammler. (Chron. des arts, 2.)

Oudinot, französischer Glasmaler. (Chron. des arts, 36.)

Pape, Maler und Professor in Mecheln. (Courr. de l'Art, 7.)

Petschacher, Gustav, Architekt in Pest. (Kunstchronik, 12.)

Piot, Eugène, Sammler in Paris. (Courrier de l'Art, 4.)

Protais, Alex., Militärmaler in Paris. (Kunstchronik, 15. — Chronique des arts, 5.)

Quaglio, Angelo, Decorationsmaler in München. (Kunstchronik, 12.)

Rapin, Alexandre, Landschaftsmaler in Paris. (Courrier de l'Art, 48. — Chron. des arts, 36.)

Richardson, T. M., Landschaftsmaler in London. (Courrier de l'Art, 7.)

Robecchi, Decorationsmaler. (Chron. des arts, 34. — Courrier de l'Art, 45.)

Saglio, Camille, Landschaftsmaler in Paris. (Chron. des arts, 31.)

Saunier, Noël, französischer Maler. (Chron. des arts, 3. — Courrier de l'Art, 3.)

Shrubsole, W. G. Landschaftsmaler in Manchester. (Courrier de l'Art, 51.)

Titz, Eduard, Architekt in Berlin. (Kunstchronik, 16.)

Varese, Luigi, italienischer Maler. (Arte e storia, 1.)

Verboeckhoven, Louis, belgischer Marinemaler. (Kunstchronik, 2.)

Villiers de l'Isle-Adam, Emile, Maler in Odessa. (Courrier de l'Art, 40.)

Vincent, Spencer, englischer Aquarellmaler. (Kunstchronik, 7.)

Wyld, William, englischer Maler. (Chron. des arts, 40. — Courrier de l'Art, 51.)

III. Architektur.

Architekturabtheilung, von der, der Münchener Kunstausstellung. (Deutsche Bauztg., 79 fg.)

Beissel, S. Die Bauführung des Mittelalters. Studie üb. d. Kirche des heil. Victor zu Xanten. Bau. — Geldwerth und Arbeitslohn. — Ausstattung. 2. verm. u. verb. Aufl. gr. 8⁰, XIV, 614 S. m. Abbildgn. u. Taf. Freiburg i. Br., Herder. M. 7. 50.

— Verzierung spätgothischer Gewölbe. (Zeitschr. für christl. Kunst, II, 8.)

Beiträge zur rügisch-pommerschen Kunstgeschichte. 2 Hft. gr. 8⁰. Greifswald, Bindewald in Comm. M. —. 80.

Byzantine architecture in Greece: The athenian churches. (The Builder, n. 2443.)

Cattaneo, R. L'architettura in Italia del secolo VI al mille circa. Ricerche storico-critiche. 8⁰, 306 p. con. 170 fig. Venezia. L. 12. —.

Chipiez, C., et G. **Perrot,** Le Temple de Jérusalem et la maison du Bois-Liban restitués d'après Ezechiel et les Livres des rois. f⁰. 87 p. avec grav. et 10 pl. (12 sujets) hors texte. Paris, Hachette & Co. fr. 100. —.

Deininger. Obermauern. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XV, 3.)

Entwürfe, die, zur Herstellung der Römerfassade in Frankfurt a. M. (Bau- u. Kunstgewerbe-Ztg. f. d. Deutsche Reich, 23.)

Fontana, G. Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane, seguita da una raccolta di musaici della primitiva epoca, esposte con tavole disegnate, incise e corredate di cenni storici e descrittivi. 2ª edizione riveduta. f⁰, 6 voll., con due centosettantadue tavole. Torino, Unione tipografico-editrice, 1889. L. 250. —.

Fumi, L. La facciata del duomo d'Orvieto. (Arch. storico dell' arte, II, 5. 6.)

G., C. Die Frauenkirche in Dresden. (Blätter für Architektur und Kunsthandw., 1.)

Galland, G., Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüthe und des Klassicismus. Lex.-8⁰, XII, 635 S. m. 181 Text-Abbild. Frankfurt a. M. 1890, Keller. M. 15. —.

Gladbach, E. Charakteristische Holzbauten der Schweiz vom 16. bis 19. Jahrh., nebst deren innerer Ausstattung, nach der Natur aufgenommen. (In 4 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. 8 Lichtdr.-Taf. nebst Text S. 1—4 mit Illustr. Berlin, Claesen & Co. In Mappe. M. 9. —.

Gmelin, L. Architektonisches aus den Abruzzen. (Deutsche Bau-Ztg., 93.)

Gnoli, D. La Farnesina de' Baullari in Roma. (Archivio storico dell' arte, II, 10.)

Gotti, A. Storia del palazzo Vecchio in Firenza. 4⁰. Fig. p. 393 con 8 tavole. Firenze stab. tip. G. Civelli edit. L. 30. —.

Gurlitt. Die Barockarchitektur in Böhmen. (Mittheilungen des Vereins f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, XXVIII, 1.)

Hauser, A. Die Restaurirung der Peterskirche in Wien. (Berichte u. Mittheil. des Alterth.-Vereines zu Wien, XXVI, 1.)

Herain, J. Ueber Benedikt von Laun. (In böhm. Sprache.) (Památky arch., XIV, 10. 11.)

Ilg, A. Zur Geschichte der Augustinerkirche auf der Landstrasse in Wien. (Berichte und Mittheil. d. Alterth.-Vereines zu Wien, XXVI, 1.)

Jouin, H. L'Arc de Triomphe de l'Étoile en 1828. (Revue de l'art français, VI, 6.)

Lehner, F. L. Romanische Excurse. (In böhm. Sprache.) (Památky archeol., XIV, 8—10.)

Lueff, C. Paris, eine bautechnische Studie. (Suppl. z. Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterr., VIII, 1, 2.)

Mádl, K. B. Die Rundbauten in Böhmen. (In böhm. Spr.) (Památky archeol. XIV, 8—10.)

— Ueber die Georgskirche auf dem Hradčin. (In böhm. Spr.) (Lumír, 1889, 27—30.)

— Die Renaissance in Pilsen. (In böhm. Spr.) (Ber. d. Architekten- u. Ingenieurvereins, 2.)

— Jos. V. Myslbek. (In böhm. Sprache.) (Květy, 1889, Mai.)

— Italienische Baumeister in Pilsen. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XV, 3.)

Magne, L. L'Architecture française du siècle. 4⁰. F. Didot. fr. 5. —.

Mariani, V. L'architettura in Venezia: monografia. 4⁰, 29 S. Roma, stamp. reale D. Ripamonti, 1889.

Meyer. Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissance. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, X, 4.)

Müller, R. Zur Geschichte der Loretto-Capelle in Rumburg. (Mittheil. des Vereines f. Gesch. der Deutschen in Böhmen, 2.)

Neuwirth, J. Die Wochenrechnungen und der Betrieb d. Prager Dombaues in den J. 1372 bis 1378. Lex.-8⁰, IV, 510 S. mit 5 Lichtdr.-Taf. Prag, Calve. M. 15. —.

Nordhoff. Einheimische Kloster- u. süddeutsche Laienbaumeister in Westfalen während der letztvergangenen Jahrhunderte. (Westd. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, VIII, 3.)

Prokop, A. Schloss Tratzberg in Tirol. Vortrag. (Beil. zu Nr. 11 der Mittheil. des Mähr. Gew.-Museums.)

Ramée, B. La pratica dell' architettura e della costruz. 2a. ed. ital. rifatta ed ampl. di note ed agg. relative alle costruz. in Italia dall' ing. 16⁰. 221 p. con. 584 fig. e 2 tav.E. Ferraro. Napoli. L. 9. —.

Rossi, G. Ricerche sull' origine e scopo dell' architett. archiacuta: mausoleo di Clemente IV. 8⁰, 65 S. Siena, tip. arcio. s. Bernardino edit.

Ruprich-Robert, V. L'Architecture normande aux XIe et XIIe siècles, en Normandie et en Angleterre. Avec 163 planches hors texte. 2 vol. f⁰. Librairie des Imprimeries réunies fr. 240. —.

Sabine, H. Table analytique et synthétique du Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle, de Viollet-le-Duc. 8⁰. Librairie des Imprimeries réunies. fr. 20. —.

Schmitt, J. Die Liebfrauenkirche der ehemaligen Cistercienserabtei Otterberg in d. Rheinpfalz. (Allg. Bau-Ztg., 12.)

Siegmund, A. Deutsche Renaissance. Mahnruf eines Deutsch-Oesterreichers. gr. 8⁰, 62 S. Berlin, Claesen & Co. M. 2. —.

Stellung, die kunstgeschichtliche, der Bauten für die Weltausstellung von 1889 in Paris. (Deutsche Bau-Ztg., 90.)

Strack, H. Ziegelbauwerke d. Mittelalters und der Renaissance in Italien. Nach Orig.-Aufnahmen. Imp.-f⁰, 20 Sp. mit 50 Taf. Berlin, Wasmuth. In Mappe. M. 100. —.

Swiecianowski, J. La loi de l'harmonie dans l'art grec et son application à l'architecture moderne. f⁰, IV u. 36 S. mit 16 Tafeln. Paris, Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, 1888.

IV. Sculptur.

Ahrens, H. Denkmale heidnischer Motive auf christlichen Friedhöfen. (Der deutsche Steinbildhauer, 2. Beil.)

Bahr, H. Die castilianische Sculptur. (Kunstwart, III, 3.)

Baye, J. de. Le Tombeau de Wittislingen au Musée national bavarois. (Munich.) 4⁰. Nilsson. fr. 3. 50.

Bode, W. Die Bronzebüste des Battista Spagnoli im königl. Museum zu Berlin, ein Werk mutmasslich des Gian Marco Cavalli. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, X, 4.)

— Die Bronzebüste des Battista Spagnoli im kgl. Museum zu Berlin. Nachtrag. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlgn., XI, 1.)

— Lodovico III. Gonzaga, Markgraf von Mantua, in Bronzebüsten und Medaillen. Nachtrag. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlgn., X, 4.)

Bösch, H. Nürnberger Steinschneider u. Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts. (Mittheil. a. dem german. Nationalmus., II, S. 277.)

Bonnassieux, J. Le sculpteur Joseph-Charles Marin. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 9.)

Canova, A. Due lettere inedite, con illustrazioni del marchese F. Raffaelli. 8⁰, 18 S. Recanati, tip. di Rinaldo Simboli, 1889.

Clément, J. H. Tombeau et Epitaphes des de Brosse dans la Chapelle collégiale de St.-Martin à Huriel. 8⁰, 28 p. et grav. Moulin, impr. Auclaire.

Crull und F. **Techen**, Die Grabsteine der Wismar'schen Kirchen. (Jahrb. u. Jahresber. d. Vereines f. mecklenbg. Gesch. etc., 54. Jahrg.)

Cserghéő und **Csoma**, Mittelalterliche Grabdenkmäler aus Ungarn. (Ungar. Revue, IX, 8. 9.)

Décoration, la, sculpturale du Panthéon. (Courrier de l'art, 39.)

Demarteau. Guill Evrard, sculpteur (1709—1793). (Bull. de l'Institut archéol. liégeois, XX, 2.)

Fabriczy, C. Nuovi appunti per la biografia di Donatello. (Arte e storia, 30.)

Feil, J. Die Fürstinnen-Gräber bei den Minoriten in Wien. (Ber. u. Mittheil. des Alterth.-Ver. zu Wien, XXVI, 1.)

Forschungen, italienische, zur Kunstgeschichte, hrsg. v. A. Schmarsow. 1. Bd. gr. 8⁰. Breslau 1890, Schottländer. M. 9. —. Inhalt: S. Martin v. Lucca u. d. Anfänge d. toscanischen Skulptur i. Mittelalter. Von A. Schmarsow. VI, 253 S. mit Abbildungen.

Ginoux, C. L'architect Toscat et le sculpteur Chastel. Fontaine des Trois-Dauphins. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 9.)

Gnoli, D. La sepoltura d'Agostino Chigi nella chiesa di S. Maria del popolo in Roma. (Archivio storico dell' arte, 8. 9.)

Graul, R. La sculpture Alexandrine. (Chron. des arts, 34.)

Häberlin, C. Studien zur Aphrodite v. Melos. gr. 8⁰, 50 S. Göttingen, Dieterich's Verlag. M. 1. —.

Herluison, H. Le sculpteur Martin Claustre de Grenoble. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 9.)

Hochaltar, den künftigen, der Marienkirche zu Hannover betreffend. (Zeitschr. für christl. Kunst, II, 5.)

Holzbildnerei, farbige. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 50.)

Ilg, A. Ein Brief von Georg Raphael Donner. (Ber. u. Mittheil. des Alterth.-Ver. zu Wien, XXVI, 1.)

Kellner, H. Dem Andenken des Altmeisters Adam Kraft. 4⁰, 38 S. mit Abb. Nürnberg, J. L. Schrag. M. 3. —.

Kirchbach, Das Thonmodell der Bildhauer. (Die Gegenwart, 50, 51.)

Müller, A. Zwei mittelalterliche Diptychen. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XV, 3.)

Münzenberger. Der neue Hochaltar in der Minoritenkirche zu Köln. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 6.)

Mullins, E. R. A Primer of Sculpture. With Illustrations. gr. 8⁰, 116 p. Casell.

Paris, P. Manual of Ancient Sculpture. Edit. and Augmented by J. E. Harrison. With 187 Illustr. gr. 8⁰, XVI, 370 p. Grovel & Co.

Pheidias and the Parthenon. (The Builder, 2451.)

Planet, E. Les fontaines publiques de Toulouse. 8⁰, 124 S. Toulouse, Privat.

Reinigung der Bronzedenkmäler. (Deutscher Anz., 267.)

s. Das Kaiser Otto-Denkmal in Magdeburg. (Kunstchronik, 10.)

Sacraments-Altäre, zwei, aus Italien. (Kirchenschmuck [Seckau], 10.)

Sculpteur, un, parisien et un collectionneur de manuscrits de l'an 1380. (Chron. des arts, 5.)

Schmarsow. Nicolaus und Johannes von Pisa. (Nord u. Süd, Nov.)

Schnerich, A. Die Thürflügel des Hauptportales am Dome zu Gurk. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XV, 3.)

Statues, les, et les bustes de Louis XIV. (Revue de l'art franç, anc. et mod., 8.)

Stolz, M. Ueber die Bildhauer Georg Raphael Donner u. Franz Zauner. (D. Kirchenschm., 9.)

Sybel, L. Relief und Statue in der griechischen Bildhauerei. (Kunstchronik, 3.)

Urban, M. Die Grabdenkmäler in der Plauer Stadt-Pfarrkirche. (Mitth. d. Vereins f. Gesch. der Deutschen in Böhmen, 2.)

Walcher, K. Der Ulmer Oelberg. (Ulmer Münster-Blätter, 6.)

Wickhoff, F. Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 4.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Atz, K. Beobachtungen über kirchliche Wandmalerei aus alter und neuer Zeit in und ausserhalb Tirol. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 6.)

— Die neuentdeckten Wandmalereien in der romanischen Krypta zu Marienberg im Vintschgau. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XV, 3.)

Bächthold, J. Briefwechsel zwisch. M. v. Schwind u. Ed. Mörike. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 4.)

Beissel, H. Die alte Reichsstadt Goslar und die neuen Malereien des restaurirten Kaiserhauses. (Stimmen aus Maria-Laach, XXXVI, 9.)

Bode, W. Die Auferweckung des Lazarus von Alb. Ouwater in der kgl. Gemälde-Galerie zu Berlin. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., XI, 1.)

— Die belebte Landschaft. (Die graphischen Künste, XII, 5.)

Bötticher, E. Ueber die Malweise der alten Meister. (Kunstchronik, XXIV, 45.)

Bosch, H. Anleitung zur Glasmalerei etc. aus dem 15. Jahrh. (Sprechsaal, 32.)

Bredius, A. Bijdragen tot de biographie van Pieter de Hoogh. (Oud-Holland, VII, 3.)

— De schildersfamilie Moninckx. (Oud-Holland, VII, 4.)

Burckhardt, A. Eine Glasscheibe des Murenser Abtes Laurenz v. Heidegg. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., Oct.)

Castan, A. L'ancienne École de peinture et de sculpture de Besançon (1756—1791). Hist., notices, annales. 8⁰. 218 p. Besançon, impr. Dodivers et Co.

Cavalcaselle, G. B. e J. A. **Crowe**. Raffaello. Ediz. orig. ital. Vol. II. Firenze. 8⁰, 379 p., con 3 tavole. L. 10. —.

de Champeaux, A. Histoire de la peinture décorative. Ouvrage orné de 73 gravures. 8⁰, 360 p. Paris, Laurens 1890.

Charles, R. Notice sur les vitraux de la cathédrale du Mans, exposés en 1886 au Musée du Vitrail. 8⁰, 14 p. Le Mans, impr. Monnoyer.

Cuno, H. Die Cornelius'schen Wandgemälde für den Berliner Domfriedhof. (Christl. Kunstblatt, 10.)

Deckenschmuck vom Castello nuovo zu Trient. (Mitth. d. Tiroler Gew.-Ver., 11, 12.)

„Diane, la, au bain", de Watteau. (Courrier de l'Art, 6.)

Didron, E. Le Vitrail depuis cent ans et à l'Exposition universelle. (Rev. des arts décor., X, 2.)

Diehl, C. Les mosaïques byzantines de la Sicile. (L'Art, 1 février.)

Documenti relativi ad Artemisia Lomi Gentileschi pittrice. (Archivio storico dell' arte, II, 10.)

Dollmayr, H. Paul Troger's Fresken zu Altenburg in Niederösterreich. (Ber. u. Mitth. des Alterth.-Vereins zu Wien, XXVI, 1.)

Durrieu, P. Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de Sir Thomas Philipps à Cheltenham. 8⁰, 56 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Fischer, L. H. Indische Temperamalereien. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 81. 82.)

Frimmel, T. Der Evangelien-Codex in der Schatzkammer zu Wien. (Monatsbl. d. Alterth.-Ver. zu Wien, VI, 12.)

— Eduard Bendemann. (Kunstchronik, 15.)

Frizzoni, G. Lorenzo Lotto im Städtischen Museum zu Mailand und in der Dresdener Galerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 1.)

Gaedertz, K. T. Goethe und Maler Kolbe. Eine kunsthist. Skizze. 8⁰, 42 S. Bremen, Müller. M. 1. —.

Gemälde, die, v. Dürer und Wolgemuth in Reproductionen nach den Originalen zu Augsburg, Berlin, Bremen, Dresden, Florenz, Frankfurt a. M., Genua, Hersbrück, Kassel, Köln, Leipzig, London, Madrid, München, Nürnberg, Paris, Prag, Rom, Schwabach, Siena, St. Veit, Weimar, Wien und Zwickau; hrsg. v. S. Soldan. Mit Text von B. Riehl. Lfg. 1. Imp.-f⁰.

(14 Taf. in Lichtdr. m. 8 S. Text.) Nürnberg, Soldan. In Mappe. M. 30. —.

Gemälde, ein interessantes, im Baseler Lehenbuche. (Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., IV, 12.)

Geschichte, zur, der Breslauer Malerinnung. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 45.)

Glasmalereien an alten Kirchenfenstern. (Corr.-Bl. z. deutsch. Maler-Journ., 32.)

Glasmalereien, die, in der Stiftskirche zu Ramelsloh bei Lüneburg. (Der d. Herold, 7, 8.)

Glasmalereien im Dom zu Erfurt. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 38.)

Grimm, H. Maccari's römische Wandgemälde. (Deutsche Rundschau, XVI, 1.)

Guillaume, P. Maître Jacques Jouin, peintre verrier à Embrun, 1671. (Rev. de l'art français, VI, 6.)

Gurlitt, Ein neues Bild von Adolf Menzel. (Gegenwart, 4.)

H., A. Die Vincent'sche Sammlung schweiz. Glasmalereien in Konstanz. (Neue Zürch. Ztg., 278.)

Händcke, B. Daniel Lindtmayer nach den Handzeichnungen im k. Kunstgewerbemuseum und k. Kupferstichcabinet. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., X, 4.)

Hannover, E. Antoine Watteau. Aus d. Dän. übers. von A. Hannover. gr. 8⁰, VIII, 128 S. m. 11 Abbildgn. Berlin, Oppenheim. M. 4. 50.

Hofstede de Groot, C. Joannes Janssens. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 5.)

Ilg, A. Schloss Trautenfels in Steiermark. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XV, 3.)

— Zur Geschichte des Wiener Barockmalers J. M. Rottmayr. (Monatsbl. des Alterth.-Ver. zu Wien, 9.)

Jouin, H. Charles le Brun. Les relations avec les artistes de son temps. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 9.)

Justi, Verzeichniss der früher in Spanien befindlichen, jetzt verschollenen oder ins Ausland gekommenen Gemälde Tizian's. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, X, 4.)

Kobell, L. Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des 4.—16. Jahrh. mit besonderer Berücksichtigung der in der Hof- und Staatsbibliothek zu München befindl. Manukripte. Geschichtliche Beiträge. In 5 Lfgn. 1. Lfg. f⁰, 12 S. mit 7 Taf. in Chromolith. u. Lichtdr. München, Jos. Albert. M. 8. —.

Koopmann, W. Raffael-Studien mit besonderer Berücksicht. d. Handzeichnungen d. Meisters. Mit 36 Abbildgn., darunter 21 n. Handzeichngn. Raffaels in der Grösse der Originale. gr. 4⁰, IV, 75 S. Marburg, Elwert's Verl. M. 16. —.

Krsnjavi, J. Carl Fröschl. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 2.)

Kunstverglasungen, die, der Herz-Jesu-Kirche in Graz. (Der Kirchenschmuck, 9.)

Lafenestre. La peinture française à l'Exposition universelle (1789—1889). (Revue des Deux Mondes, 1er octobre.)

Leitschuh, F. F. Ein Denkmal der Buchmalerei des 13. Jahrhunderts. (Anz. des germ. Nat.-Mus., II, 16.)

Leprieur, P. De l'Adoration des Mages d'Utrecht. (Chron. des arts, 40.)

— Remarques sur un tableau de l'école de Cologne de la vente Tollin. (Chron. des arts, 38.)

Lermolieff, J. Kunstkritische Studien über italienische Malerei. (I.) Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Mit 62 Abbildgn. gr. 8⁰, XVIII, 443 S. Leipzig 1890, Brockhaus. M. 10. —

Lesimple, A. Peter Cornelius, der Schöpfer d. „Barbier v. Bagdad". 8⁰, 23 S. Dresden 1890. Pierson. M. —. 50.

Lhote, A. Un mosaïste champenois: Claude Wallon. 8⁰, 4 S. Châlons, imp. Martin frères.

Lützow, K. Aug. Carl von Pettenkofen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 4.)

— Aug. v. Pettenkofen's Nachlass. (Gegenw., 2.)

— Ein Besuch bei Lenbach. (Kunstchr., 1.)

— Raffael's Bildungs- und Entwickelungsgang. (Die graph. Künste, XIII, 1.)

Malerei, die, auf der 1. Jahres-Ausstellung 1889 zu München. 16⁰, 57 S. München. (Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze.) M. 1. —.

Marmottan, P. Lettres inédites de Louis-Nicolas Van Blarenberghe, peintre en miniature. (Revue de l'art français anc. et mod., 8.)

— Notice historique et critique sur les peintres Louis et François Watteau, dits Watteau de Lille. 12⁰. Lille, E. Lechevallier. fr. 3. 50.

Mazerolle, F. Miniatures de François Clouet au trésor Impérial de Vienne. (Revue de l'art chrétien, VII, 4.)

Menken, A. Die Ausmalung der Canisiuskirche in Rom. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 6.)

Mesnard, L. A propos de trois triptyques. (Chron. des arts, 34.)

— Un moment de la mise en croix, par un peintre Siennois. (Chron. des arts, 31.)

— Un tableau du peintre Hollandais Nic. Knupfer. (Chron. des arts, 6.)

Meyer, J. Zur Geschichte der florentinischen Malerei des XV. Jahrhunderts. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, XI, 1.)

Meyerheim. Die englische Malerei in den letzten 50 Jahren, mit besonderer Berücksichtigung der Genre- u. Thierbilder. (Nord- u. Süd, Oct.)

Michaelis, A. Correggio's Venus den Amor entwaffnend. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 2.)

Middlemore, S. G. C. The Great Age of Italian Painting. A Series of Lectures. 8⁰, 194 p. Simpkin.

Mörath, A. Zur Biographie Daniel Gran's. (Monatsbl. d. Alterth.-Ver. zu Wien, 9.)

Monkhouse, C. The Earlier English Water Colour Painters. With 14 Engravings in Copper and many other Illustr. Roy.-8⁰, 146 p. Seeley.

Müller-Walde, P. Leonardo da Vinci. 2. Lfg. gr. 4⁰, S. 81—152. München, Hirth. M. 5. —.

Müntz, E. Les bordures des tapisseries de Raphael. (L'Art, 1er janvier.)

Notice sur les vitraux de la chapelle de l'institution Saint-Joseph. 8⁰, 28 p. et plan. Montluçon, impr. Herbin.

Nyári, A. Der Porträtmaler Johann Kupetzky, sein Leben und seine Werke. gr. 8⁰, XII, 124 S. m. 2 Portr. Wien, Hartleben. M. 3. —.

Pazaurek, G. E. Carl Screta [1610—1674]. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 17. Jahrh. Lex.-8⁰, IV, 112 S. mit Abbildgen. Prag, Ehrlich. M. 3. —.

Pfundheller, H. Peter v. Cornelius und der Campo santo in Berlin. 8⁰, 23 S. Berlin, Weidmann. M. —. 50.

Pietsch. Die Künstlerfamilie Meyerheim. (Westermann's Monatshefte, Nov.)

Ramberg, G. Hellmalerei. Ein Spaziergang durch den Münchener Glaspalast im Sommer 1889. 2. Aufl. 8⁰, 31 S. München, Franz' Verl. M. 1. —.

Ritter, F. Ueber einige Scheibenrisse von Daniel Lindtmayer. (Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., V, 1.)

Rosenberg, Antoine Watteau. (Gegenwart, 4.)

Rosenberg, A. Aus der Düsseldorfer Malerschule. Studien u. Skizzen. Mit 16 Kupfern u. eingedr. Holzschn. 4⁰, 74 S. Leipzig, Seemann. M. 25. —.

— Bildniss eines jungen Mannes von N. Maes. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 3.)

— Chr. L. Bokelmann. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 1.)

Rossi, U. Francesco Porbus il giovane a Parigi. (Archivio storico dell' arte, II, 10.)

Salviati, Antonio, venezianischer Glasmaler. (Chron. des arts, 6.)

Schmidt, W. Hans Dürer. (Allg. Ztg., 219, B.)

Schmölzer, H. Jacob Sunter's Malereien in der Schlosscapelle zu Brughiero. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XV, 3.)

Seemann. Malen auf Glas. (Deutsch. Anz., 279.)

Sorbets, L. Blasons peints à la fresque. Cryptes de Sainte-Quitterie du Mas d'Aire. 8⁰, 13 p. Dax, impr. Labègue.

Springer, A. Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des frühen Mittelalters. Lex.-8⁰. Leipzig, Hirzel. M. 2. —.

Springer, J. Die Toggenburg-Bibel. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlgn., XI, 1.)

Sterne, Arnold Böcklin's Fabelwesen im Lichte der organischen Formenlehre. (Gegenw., 2.)

Stiassny, R. Georg Penz als Italist. (Kunstchronik, 12.)

Stimmen der ausländischen Presse über Theodor Graf's antike Porträtgalerie (Druck v. O. Brandstetter in Leipzig) o. O. u. J. 8⁰, 16 S.

Szécsen. Rafael. (Ungar. Revue, Oct.—Nov.)

Thieme, J. Gustav Spangenberg's biblische Wandgemälde im Treppenhause des Universitätsgebäudes zu Halle a. d. S. (Chr. Kunstblatt, 10.)

Vaillant. Quelques verreries romaines de Bologne-sur-Mer. (Revue archéol., 7. 8.)

Venturi, A. Ercole de' Roberti. (L'Art, 15 janv.)

Verrier, un, de l'an 1100. (Chron. des arts, 5.)

Veth, G. H. Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders. (Oud-Holland, VII, 4.)

Visconti. Un antichissima pittura delle tombe esquiline. (Bull. della commissione archeol. comunale di Roma, 7, 8.)

Waal, de. Ein Christusbild aus der Zeit Leo's III. (Röm. Quartalschr. III. 4.)

Wackernagel, R. Das Lehenbuch des Bisthums Basel. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., Oct.)

Wanderjahren, aus den, dreier esthländischer Maler. (Baltische Monatsschrift, XXXVII, 1.)

Wandgemälde, die, aus der Casa Bartholdy in Rom. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 36.)

Wandmalereien des XIII. Jahrhunderts in der Pfarrkirche zu Niedermendig. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 38.)

Wickhoff, F. Die Fresken der Katharinencapelle in S. Clemente zu Rom. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIV, 12.)

Woermann, K. Dresdener Burgkmaier-Studien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 2.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Armoiries, les, de la Confédération et des Cantons suisses. (Arch. hérald. suiss., 31—34.)

Armorial de Béarn (1666—1701). Extr. du Recueil officiel dressée par ordre de Louis XIV. Première partie. T. I. 8⁰, XXI, 338 p. et pl. Paris, Champion.

Babelon, Quelques remarques sur des monnaies d'Afrique et d'Espagne I. (Revue numismat., 1889, 3.)

Bach, M. Das Siegel Eberhard's des Erlauchten von Württemberg. (Württemb. Vierteljahrsschr. f. Landesgesch., XII, 1.)

Bardt. Der Fund von Reichen. (Zeitschr. f. Numismatik, XVII, 1.)

Barthélemy, A. Nouveau Manual de numismatique ancienne. Ouvr. accomp. d'un atlas renferm. 12 planches. 18⁰, VIII, 483 p. Paris, Roret. fr. 7. —.

Belházy, Ueber die Ermittelung des Werthes alter Münzen. (Numismat. Zeitschr., XXI, 1.)

Beschreibung der antiken Münzen in den kgl. Museen zu Berlin. 2. Bd. Paeonien, Macedonien, die macedon. Könige bis Perdicas III. 8⁰, VIII, 207 S. mit 70 Zinkdr. u. 8 Taf. Berlin, Spemann. M. 20. —.

Bickell, L. Die Eisenhütten d. Klosters Haina und der dafür thätige Formschneider Philipp Soldan von Frankenberg. gr. 4⁰, 32 S. mit 9 Lichtdr.-Taf. Marburg, Elwert's Verl. M. 6. —.

Bissinger, K. Funde römischer Münzen i. Grossh. Baden. gr. 4⁰, III, 43 S. Karlsruhe, J. Bielefeld's Verl. M. 1. 60.

Blanchet. Le bracelet considéré comme moyen d'échange antérieur à la monnaie frappée. (Rev. belge de numismatique, XLVI, 1.)

— Sceaux juifs du moyen-âge. (Revue numismatique, 1889, 3.)

Bödecker, C. F. Die Thaler von Zürich aus dem XVI. Jahrh. (Bull. de la Société suisse de Numismat., 4—7.)

Borel, F. W. Les verrières du moyen-âge de Stammheim et de Stein a. Rh. (Arch. hérald. suisses, 31—34.)

Bosmans, J. Armorial ancien et moderne de la Belgique. Bruxelles (sans ind. d'impr.) 8⁰, 88 p. et de l'armorial en 713 p. fr. 10. —.

Bouillet, A. Note sur un sceau de XIIIe siècle. 8⁰, 11 p. Saint-Maixent, impr. Reversé.

Boutkowski-Glinka, A. Petit Mionnet de poche ou répertoire pratique à l'usage des numismatistes en voyage etc. Deuxième partie et fin. S. 193—418. M. 10. —.

Brambach, W. Das badische Wappen auf Münzen u. Medaillen. 12⁰, 43 S. m. Illustr. Karlsruhe, Gross. M. 1. —.

Brugsch. Das altägyptische Goldgewicht. (Zeitschr. f. ägypt. Sprache, 1889, II.)

Buschmann. Bracteatenabdrücke aus Kirchenglocken zu Verden. (Zeitschr. f. Numismatik, XVII, 1.)

Busson, A. Kleine Beiträge zur mittelalterlichen Münzkunde Tirols. (Numism. Zeitschr. XXI, 1.)

Chalon. Tableau indiquant les monnaies de compte et les monnaies réelles en usage dans le Brabant à l'époque de l'invasion française en 1794. (Revue belge de numism, XLVI, 1.)

Cumont. Nouveaux documents relatifs à l'histoire du concours auquel fut soumis Th. van Berckel pour obtenir le titre de graveur général de la Monnaie à Bruxelles. (Revue belge de numismat., Livr. 4.)

Cunningham. Coins of the Tochari, Kushâns, or Yue-ti. (The Numismatic Chronicle, 1889, III.)

Curtius. Der Münzfund in Travemünde und die lübeckischen Hohlmünzen. (Zeitschr. d. Ver. f. lübeck. Gesch. u. Alterthumskde., VI, 1.)

Dancoisne. Méreaux communaux d'Arras. (Rev. belge de numismatique, XLVI, 1.)

Denkmünzen an Napoleon I. (Sammler, 11 ff.)

Drexler. Der Isis- und Serapiscultus in Kleinasien. (Numismat. Ztschr., XXI, 1.)

Drouin. La numismatique araméenne sous les Arsacides et en Mésopotamie. (Journ. asiatique, XIII, 3.)

Engel, A. et **R. Serrure.** Répertoire des sources imprimées de la numismatique française. Supplément et table. 8⁰, VIII, 257 p. Paris, Leroux.

Evans. On a Hoard of Silver Coins found at Neville's Cross, Durham. (The Numismatic Chronicle, 1889, III.)

Fischer, F. Wappenbüchlein der Pfister-Zunft in Luzern vom Jahre 1408. (Der Geschichtsfreund, Bd. 44.)

Fraccia, G. Antiche monete siciliane inedite o nuove. (Il Buonarroti, Ser. III., Vol. III.)

G. Das neue kgl. sächsische Majestätswappen. (Der deutsche Herold, 9.)

Garraud, R. Armorial des évêques de Saint-Claude, précédé d'une étude sur les blasons et les sceaux des chapitres des églises cathédrales et des évêques de St.-Claude. 4, 63 p. Citeaux (Côte d'Or), libr. Saint-Joseph.

Gourdon de Genouilhac, H. L'art héraldique, 8⁰, 292 p. avec fig. Paris, Quantin. (Bibl. de l'enseignement des beaux-arts.)

— Les Sceaux. 8⁰. Quantin. fr. 3. 50.

Guiffrey, J. Lettres de noblesse et décorations de l'ordre de Saint-Michel conférées aux artistes au XVIIe et au XVIIIe siècle. (Revue de l'art français anc. et mod., 8.)

Head, B. V. A Guide to the principal gold and silver coins of the Ancients (b. C. 700—a D. I) Third edition. London 1889. 8⁰. Mit 7 Taf. 2 sh. 6 d.)

Höfken, R. Der Bracteatenfund zu Sulza. (Zeitschr. d. Ver. f. thür. Gesch. u. Alterthumskde., N. F., VI, 3, 4.)

Hollmanns, J. Das Wappen der Familie von Götzen. (Der deutsche Herold, 9.)

Jäckel, F. Personen-, Sach- u. Spruch-Register zu sämmtlichen 8 Bden. der Sammlung merkwürdiger Medaillen von J. H. Lotter [1737 bis 1744]. 4⁰, IV, 60 S. Dresden 1889, (Bänsch). M. 4. —.

Jäklin, D. Wappen der Anno 1887 lebenden Bürgergeschlechter der Stadt Chur. Lex.-8⁰. 17 chromolith. Taf. m. 21 S. Text. Chur 1890 (Rich.) M. 6. —.

Jonghe, de. Trouvaille de monnaies du moyen-âge faite à Walfergem (Assehl), en mai 1889. (Revue belge de numismatique, 4.)

Kirmis, Einleitung in die polnische Münzkunde. (Zeitschr. der histor. Gesellsch. f. d. Provinz Posen, V, 1.)

Kruse, E. Kölnische Geldgeschichte bis 1386 nebst Beiträgen zur kurrheinischen Geldgeschichte b. zum Ende d. Mittelalters. (Westd. Zeitschr., Ergänzungsh., 4.)

Leeck. Die Münzpolitik Diocletians und seiner Nachfolger. (Zeitschr. f. Numismatik, XVII, 1.)

Lettres monétaires des ateliers français, ou Résumé par ordre alphab. des villes de France ou on a frappé monnaie depuis l'ordonnance du 11 sept. 1389. Suivi de lettres monétaires qui se trouvent à l'exergue des médailles impériales romaines. 12⁰, 8 p. Lille, impr. Leleux.

Lecoy de La Marche. L'art héraldique. 8⁰. Quantin. fr. 3. 50.

— Les Sceaux. 8⁰, 320 p. avec grav. Paris, Quantin.

Löbbecke. Griechische Münzen aus meiner Sammlung IV. (Zeitschr. f. Numismatik, XVII, 1.)

Markl. Gewicht u. Silbergehalt der Antoniniane von Claudius II. Gothicus. (Numismat. Zeitschr., XXI, 1.)

Marsy, de. Les faux monnayeurs dans le Bas-Maine. (Revue belge de numism., XLVI, 1.)

Maxe-Werly. Études numismatiques à l'époque mérovingienne. (Revue belge de numism., 4.)

Medaille, eine, auf Gottfried Keller. (Bull. de la Soc. suisse de Numismat., 7.)

Müller, O. F. Die Münzen der Familie Bachoven von Echt. (Numismat. Zeitschr., XXI, 1.)

Münch, A. Numismat. Reminiscenzen aus den Aargauer Klöstern. (Bull. de la Soc. suisse de Numismat., 7.)

Nahuys, M. Wapenteekenkunst en Wapen-Albums. Gent, Leliaert, Siffert & Co. 8⁰, 12 p. fr. 1. —.

Naveau. Une médaille liégeoise inconnue de Van Loon. (Revue belge de numismatique, XLVI, 1.)

Noss, A. Heidelberger Münzen des Königs Friedr. von Böhmen. (Numism. Zeitschr., XXI, 1.)

Oliver, Coins of the Muhammadan Kings of Gujarát. (Journ. of Asiatic Society of Bengal. Part. I, LVIII, 1.)

Préau. Étude sur la cour des monnaies de France. (Rev. belge de numismat., XLVI, 1.)

— Méreaux inédits du chapitre d'Evreux. (Rev. belge de numism., XLVI, 1.)

Reinach. Les monnaies arsacides et l'origine du calendrier juif. (Revue numism., 1889, 3.)

Robert, C. Monnaies françaises et étrangères du XVe et du XVIe siècle, trouvées à Domalain (Ille-et-Vilaine). 8⁰, 14 p. Rennes, impr. Castel & Co.

Rondot. Les Maîtres particuliers de la Monnaie de Lyon. 8⁰, 18 p. Lyon, impr. Mougin-Rusand.

Sauer, W. Die Schildhalter des Wappens des Herzogthums Nassau. (Annalen d. Ver. für nassauische Alterthumskde., XXI.)

Schodt. Les jetons de la ville et de la Châtellenie de Courtrai. (Rev. belge de numism., 4.)

Serien, numismatisch-genealogische. [Münzcab. des Prinzen Alexander v. Hessen.] Nr. 51. gr. 8⁰, XV, 274 S. Darmstadt (Bergsträsser). M. 8. —.

Sommerville, M. Engraved gems, their history and an elaborate view of their place in art. Illustrated. Philadelphia, published by the author. 1889. (In Deutschland in Commission bei Häseler in Kiel).

T(öpfer), A. Der Wappenadler. (Mittheil. des Gew.-Mus. zu Bremen, 8.)

Vallentin, R. L'Atelier monétaire d'Avignon en 1589. 8⁰, 20 p. Avignon, Seguin frères.

— Un liard inédit d'Henri IV, roi de France. (Rev. belge de numismat., XLVI, 1.)

Vallier. Médailles et jetons dauphinois. (Rev. belge de numismat., 4.)

Villenant, O. Un sceau de Jehannette de Pomay. 8⁰, 10 p. Nevers, impr. Vallière.

Wroth, Greek Coins acquired by the British Museum in 1888. (The Numismatic Chronicle, 1889, III.)

Würth. Das Wappen einer mittelalterlichen akademischen Corporation. (Der d. Herold, 10.)

Wunderlich. Der Münzfund zu Gr. Lantow bei Laage. (Jahrb. u. Jahresber. d. Vereins für mecklenb. Gesch. etc., 54. Jahrg.)

— Der Münzfund zu Schulenberg bei Ribnitz. (Jahrb. u. Jahresber. d. Vereins f. mecklenb. Gesch. etc., 54. Jahrg.)

Zahn, W. Stendaler Wappen und Hausmarken. (Der deutsche Herold, 7—9.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Bahlmann. Ein Nachtrag zu Hennen, Trierer Heiligthumsbücher. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, Oct.)

Barbier de Montault, X. Les Livres d'heures de la bibliothèque de la ville d'Angers. 8⁰, 33 p. Angers, Germain & Grussin.

Bergmans. Un imprimeur belge du XVe siècle, Antonius Matthias. (Bulletin de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. N⁰ 9—11.)

Block, J. C. Jeremias Falck, sein Leben und seine Werke, mit vollständig. alphabet. und chronolog. Register sämmtl. Blätter sowie Reproductionen nach d. Künstlers besten Stichen. Lex.-8⁰, V, 262 S. Danzig, Hinstorff, 1890. M. 25. —.

Bode, W. Die heil. Magdalena von Carlo Crivelli nach dem Gemälde in der Berliner Galerie, gestochen von Otto Reim. (Jahrb. d. k. pr. Kunstsammlungen, XI, 1.)

Bonnet, G. Manuel de phototypie. Avec 24 grav. 12⁰. Gauthier-Villars. fr. 2. 75.

Buchdruckerwappen, über. (Blätter f. Kunstgew., XVIII, 10.)

Castellani, C. La stampa in Venezia dalla sua origine alla morte di Aldo Manuzio Seniore. Venezia. 8⁰, 169 p. L. 8. —.

— L'origine tedesca e l'origine olandese dell' invenzione della stampa, Venezia. 8⁰, 68 p. L. 4. —.

Catalogo generale dei rami incisi col bulino e all' acqua forte, posseduti dalla r. calcografia di Roma, le di cui stampe si vendono in questo istituto. 4⁰, 87 S. Roma, tip. Forzani e C.

Catalogue des incunables de la Bibliothèque de Reims. 7⁰. VIII, 176 p. Reims, impr. de l'Indépendant rémois.

Dessau. Zur fünfzigjährigen Jubelfeier der Photographie. (Unsere Zeit, 9.)

Ds. Die Welt der Farben und die Photographie. (Allgem. Ztg., 267, Beil.)

Eidographie, die. (Oesterr.-ungar. Buchhändler-Corresp., 36.)

Emerson, P. H. Naturalistic Photography for Students of the Art. 2nd ed., Revised. gr. 8⁰, XVI, 313 p. Low.

Fabricius. Die v. Derschau'sche Bibliothek in Aurich nebst urkundlichen Nachträgen zu der früher veröffentlichten Lebensbeschreibung ihr. Stifters. (Jahrb. d. Gesellsch. f. bild. Kunst u. vaterl. Alterth. zu Emden, VIII, 2.)

Fagan, L. William Sharp. (Chronik für vervielfält. Kunst. 7.)

Falk, F. Der älteste Formschnitt in seiner Beziehung zur Kirche. (Zeitschr. für christl. Kunst, II, 7.)

Falke, J. Druck und Illustration. (Der Kunstwart, III, 3.)

Gemäldegalerie, die, des Grafen A. F. v. Schack in München. 75 Blatt in Heliogravüre-Reproduction und 40 Textillustr., m. begleit. Text von Graf A. F. von Schack. Ausg. I. Vor der Schrift. China-Papier. 3.—8. (Schluss-) Lfg. f⁰. IV u. S. 17—72. München, Dr. E. Albert. à M. 60. —. Ausg. II. Mit d. Schrift. à M. 25. —.

Graul, R. Die graphischen Künste im Pariser Salon. (Chr. f. vervielfält. Kunst, 7.)

Guyencourt, R. Les Gravures du Bréviaire d'Amiens (1746—1889). Notice. 8⁰, 10 p. et grav. Amiens, impr. Douillet & Co.

XIII

Hessem, L. Un éditeur au XVe siècle: Koberger. (Le Livre, X, 9.)

Hirth, G. Die photo-mechanischen Verfahren graphischer Vervielfältigung in Deutschland. (Chr. f. vervielfält. Kunst, 6.)

Hofmeister. Weitere Beiträge zur Geschichte d. Buchdruckerkunst in Mecklenburg. (Jahrb. u. Jahresber. des Ver. f. mecklenb. Gesch. etc., 54. Jahrg.)

Jahrbuch, technisches, für Buch- u. Kunstdruck, sowie alle verwandten Zweige. Herausg. u. redig. von A. Halauska. 1. Bd. 1.—3. Heft. gr. 4⁰, 100 Sp. mit Textabbild. u. Taf. Hallein-Salzburg. (Leipzig, Gracklauer.) à M. 1. 20.

Johnson, R. A Complete Treatise on the Art of Retouching Photographic Negatives, and clear Directions how to Finish and Colour Photographs. With Illusts. New and enlarged ed. Demy 8⁰. IV, 131 p. Marion and Co.

Köhler, S. R. Callots grosse misères de la guerre. (Chr. f. vervielfältigende Kunst, 11.)

— Schrotblätter. (Chr. f. vervielf. Kunst, II, 9.)

Lehrs, M. Hans Schäufelein als Kupferstecher. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 10 u. 12.)

— Wenzel v. Olmütz. gr. 8⁰, 113 S. m. 11 Lichtdr.-Taf. Dresden 1889, W. Hoffmann. M. 16. —.

— Zur Datirung des Meisters LCz. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 7.)

— Zur näheren Datirung des „Meisters der Spielkarten". (Jahrb, d. kgl. preuss. Kunstsammlg., XI, 1.)

Lindenschmidt, Sohn, L. Das römisch-germanische Central-Museum in bildlichen Darstellungen aus seinen Sammlungen. Hrsg. im Auftr. d. Vorst. gr. 4⁰, 11 S. mit 50 Lichtdr.-Taf. und 50 Bl. Erklärungen. Mainz. V. v. Zabern. M. 15. —.

Locella, G. Dante in der deutschen Kunst. 27 Taf. Lichtdr. nach bisher unveröffentl. Aquarellen u. Handzeichngn. v. Begas, Cornelius, Führich etc. Aus dem Nachlass weil. S. M. d. Königs Johann von Sachsen m. allerh. Genehmigung hrsg. In 6 Lfgn. 1. Lfg. f⁰. 4 Lichtdr.-Taf. m. Text S. 1—4. Dresden, Ehlermann. M. 5. —.

Loga, V. Ein Jugendbildniss d. Maria v. Ungarn. (Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsamml., X, 4.)

Londe, A. La fotografia moderna. 4⁰, 316 p. Madrid, Fuentes y Capdeville. 7. 50 y 8. 50.

Lübeck, C. Eine interessante schweizerische (Agnelli'sche) Druckerei. (Oesterr.-ungarische Buchh.-Corresp., 45.)

Lübke, W. Burger's Stich nach Palma Vecchio's heil. Barbara. (Allg. Ztg., 283, Beil.)

— Vervielfält. Kunst. (Die Gegenw., XXXVII, 1.)

Ovid's Verwandlungen. Die Hauptgötter der Fabel. Die vier Jahreszeiten. In Kupfern vorgestellt v. J. Stöber u. Anderen, Wien 1792—93. 2. Serie. Neu-Ausg. i. Lichtdr., hoch-4⁰, 30 Bl. Wien 1889, Schroll & Co. à M. 10. —.

Pellechet, M. Catalogue des incunables et des livres imprimés de la bibliothèque publ. de Versailles, de MD à MDXX, avec les marques typographiques des éditions du XVe siècle. 8⁰, VIII, 307 p. Paris, Picard.

Photographie, die. Zeitschrift für Photographie und verwandte Fächer. Unter Mitwirkung hervorragender Fachmänner herausg. v. M. Jaffé. Nr. 1. Januar 1890. 8⁰, 18 S. Wien, M. Jaffé. Abonnem.: Ganzjähr. M. 5. —.

Roller, J. Practische handleiding by het etsen op koper. Een onmisbare vraagbaak voor allen die zich op het etsen willen toeleggen. Met alphab. register. 8⁰, 12 en 139 blz. Amsterdam, A. van Klaveren. fl. 1. 50.

II

Ruland, C. Die Handzeichnungen alter Meister in der kgl. Bibliothek zu Windsor-Castle. (Kunstchronik, 4.)

Schiffmann, F. J. Zu den Anfängen des Buchdrucks und des Buchhandels in der Stadt Luzern. (Thom. Murner, Hans Spiegel, Jac. und Joh. Hederlin.) (Der Geschichtsfreund, Bd. 44.)

Springer, A. Der älteste Kupferstich Dürer's. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 1.)

Traité de lithographie. (Histoire, théorie, pratique.) Publié par la maison Ch. Lorilleux et Co. 8⁰, 381 p. et 3 portr. de Senefelder. Paris, Motteroz.

Uzanne, O. L'estampe française moderne. (Le Livre, 8.)

Volkmer, O. Zur Feier des 50jähr. Bestandes der Photographie. (Chronik für vervielfält. Kunst, II, 8.)

Wernhard, O. Ueber Amateur-Photographie. (Bayer. Industrie- u. Gewerbebl., 35.)

Wessely, J. E. Jacob Gole. Verzeichniss seiner Kupferstiche u. Schabkunstblätter. (Kritisches Verzeichniss von Werken hervorrag. Kupferstecher. 6. Bd.) gr. 8⁰. Hamburg, Haendcke & Lehmkuhl. M. 5. 50.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

A., F. Ueber Bauernmöbel. (Mitth. d. Gewerbe-Mus. zu Bremen, 10.)

A., K. Maschinen-Gobelin-Decor. von Isidor Leroy et fils in Paris. (Tapeten-Zeitg., 23.)

Adam, P. Der Bucheinband. Seine Technik u. seine Geschichte. Mit 194 Illustr. V, 268 S. gr. 8⁰. Leipzig, Seemann. M. 3. 60. (Seemann's Kunsthandb., VI. Bd.)

— Ueber geschnittenes Leder. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IX, 9.)

Arbeitstisch, ein, des 17. Jahrhunderts. (Mitth. des Gew.-Mus- zu Bremen, 11.)

B. Neue Goldschmiedarbeiten. (Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., IV., 11.)

Barbier de Montault, X. Les Coffret émaillé de l'Hospitalet et ses similaires. 8⁰, 37 p. et grav. Montauban, impr- Forestié.

Bellin, F. Ueber Bronzen. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 42.)

Bemalung, über die, der Thongefässe im Alterthum. (Centralblatt für Glas.-Ind. und Keramik, 144.)

Bender, E. Intarsia. Verzierung kleiner kunstgewerblicher Gegenstände. Unter Mitwirkung mehrerer Künstler herausgeg. 18 Taf. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 12. 60.

Beretta, A. La Céramique artistique nivernaise. 16⁰, 26 p. Nevers, impr. nivern.

Bernard-Maillard. Une visite aux Gobelins. Notice sur la tapisserie. 12⁰, 20 p. Paris, Maillard.

Bertolotti. La Ceramica alla Corte di Mantova nei sec. XV, XVI, XVII. (Archivio storico Lombardo, Fasc. IV.)

Bickell, L. Die Eisenhütten des Klosters Haina und der dafür thätige Formschneider Philipp Soldan von Frankenberg. gr. 4⁰, 32 S. mit 9 Lichtdr.-Taf. Marburg, Elwert. M. 6. —.

Boeheim, W. Waffenkunde. 1. Liefg. gr. 8⁰, 64 S. Leipzig, Seemann, 1890. M. 1. 20.

Bösch, H. Die Sammlung von hölzernen Kirchenformen im german. Museum. (Mitth. d. germ. Nationalmus., II, 257.)

— Nürnberger Plattner des 16. Jahrh. (Anz. d. germ. Nationalmus., II, 16.)

Bötticher. Experimentaler Nachweis, dass die in unseren Sammlungen befindlichen grösseren Thongefässe für das praktische Leben nicht brauchbar waren. (Jahrb. d. Gesellsch. f. loth. Gesch. u. Alterthumskde., 1.)

Boudon, G. Notes sur quelques filigranes de papiers des XIVe et XVe siècles et de la première moitié du XVIe. 8⁰, 24 p. et 11 pl. Amiens, impr. Douillet et Co.

Brinckmann, J. Norddeutscher Bauernschmuck in den Elbniederungen. (Mitth. d. Nordböhm. Gew.-Mus., 11.)

Bucheinbände, deutsche, des Mittelalters. (Mitth. d. Tiroler Gew.-Ver., 5, 6.)

Bucher, B. R. von Waldheim. (Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., V, 2.)

— Stilvolle Wohnungseinrichtung. (Wiener Mode, 23.)

Bück, J. Die Thon- und Glaswaaren auf der Pariser Weltausstellung. (Wochenschr. des n.-ö. Gew.-Ver., 35.)

Bulletin des amateurs d'horlogerie, publié par J. Gondy. (Un numéro chaque trimestre.) Nr. 1. 15 oct. 1889. 18⁰, 16 p. Pontarlier (Doubs), J. Gondy.

Cartault, A. Vases grecs en forme de personnages groupés. 4⁰, 16 p. et 2 pl. Paris, Hachette & Co.

Chaffers, W. The Collector's Handbook of Marks and Monograms on Pottery and Porcelain of the Renaissance and Modern Periods. New ed. gr. 8⁰, 198 p. Reeves & Turner.

Church, A. H. Some japanese swordguards. (The Portfolio, Sept.)

Clément-Janin. Les Orfèvres dijonnais. 8⁰, 57 p. avec vign. Dijon, impr. Darantiàre.

Clericus, L. Europäische Staatswappen als Vorlagen für Canevasstickerei. Kunstblätter in Farbendr. nebst erläut. Text. 1.—10. Liefg. qu.-gr. 4⁰, à 2 farb. Taf. u. 1 Textbl. Dresden, Grumbkow. à M. 1. 50.

Crescini, V. Frammento di una serie d'arazzi vel museo di Padova. (Archivio storico dell' arte, II, 10.)

Cust, L., Arent van Bolten van Zwolle. (Oud-Holland, VII, 3.)

Delalande, L. Organisation des arts et métiers et de la petite industrie. 8⁰, 30 p. Paris, au bureau de l'Associat. catholique.

Didelot, C. Ivoire de Darmstadt. (Revue de l'art chrétien, VII, 4.)

Ditges, A. Stickerei aus dem Schreine des hl. Ewaldi in St. Kunibert zu Köln. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 10.)

Durand, G. Notice sur une vase du XIIIe siècle au musée d'Amiens. 8⁰, 10 p. et 1 grav. Amiens, impr. Douillet et Cie.

Eberl, R. Die Blume in decorativer Verwendung. Naturstudien. 1. Serie. Col. Ausg. f⁰. 12 Lichtdr.-Taf. Plauen i. V., Stoll. M. 20. —.

Edelsteine. (Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., V, 2.)

Entwickelung d. Kunstgewerbes. (Wieck's Dtsch. illustr. Gew.-Ztg., 31.)

Essenwein, A. Obertheil eines Altarschreines vom 16. Jahrhundert. (Mitth. aus d. german. Nationalmus., II, p. 273.)

Export, kunstgewerblicher, von Japan. (Handels-Mus., V, 1.)

Falke, J. Gobelins. (Wiener Ztg., 287 ff.)

Falke, J. Unsere Wohnung von Einst u. Jetzt. (Blätter f. kunstsinn. Frauen, 15.)

—, O. Oriental. Fayencen mit Lusterverzierung. (Sprechsaal, 35.)

Farcy, L. Histoire et Description des tapisseries de la cathédrale d'Angers. 4⁰, 84 p. et 5 pl. Lille, impr. Desclée, de Brouwer et Co.

Fayencen, alte. (Bayer. Gew.-Ztg., 17.)

Feldegg, F. R. Wiener Kunst-Buchbinder- und Lederarbeiten. (In 6 Hftn.) 1. Hft. 6 Licht-Adr.-Taf. 2 Bl. m. Text. Wien, Schroll & Co. M. 5. —.

Ficatin, A. L'Époque et les Poteries campaniennes de la grotte de Nermont (Saint-Moré, Yonne). 8⁰, 19 p. avec fig. Auxerre, Gallot.

Fischbach, F. Beitrag zur Geschichte der Tapetenindustrie. 16⁰, 45 S. Darmstadt, Exped. der Tap.-Ztg. M. 1. 20.

Fleury, L. Des fabriques de poteries gallo-romaines à l'Isleau-sous-Nalliers. Réponse à M. O. de Rochebrune. 8⁰, 10 p. Saint-Maixent, impr. Reversé.

Frankreichs Kunstindustrie, über. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 146.)

Freyhold. Die Werkstätten der Goldschmiedekunst Pforzheims. (Daheim, 41 ff.)

Frullini, C. L. Italienische Holzsculpturen. 1. Serie. 20 Taf. (in Lichtdr.). f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 32. —.

Funghini, V. Degli antichi vasi fittili aretini. 8⁰, 19. S. Arezzo, stab. tip. Bellotti, 1889.

Garnier, E. La porcelaine tendre de Sèvres. 4⁰. Paris, Quantin.

— Les industries d'art: La porcelaine. (Gaz. des B.-Arts, sept.)

— Les anciens orfèvres de Dijon. 8⁰. 47 p. Dijon, Lamarche.

Germain, L. Les anciennes Cloches de la paroisse de Montmédy. 8⁰, 15 p. Montmédy, impr. Pierrot.

— Notes complémentaires sur les anciennes cloches de l'église Saint-Evre, à Nancy. 8⁰, 7 p. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Geschichte, zur, des Porzellans. (Mitth. des Nordböhm. Gew.-Mus., 9.)

Gimlette, G. H. D. The Art industries of Nepal. (The Journal of Indian Art, III, 28.)

Glasgefässe, die orientalischen, mit Emailmalerei. (Sprechsaal, XXIII, 1.)

Gmelin, L. Der verlorene Kirchenschatz der St. Michaels-Hofkirche zu München. Nach alten Handzeichngn. hrsg. 2. Aufl. 30 Taf. in Lichtdr. v. J. Albert. f⁰, 20 S. T. Berlin, Claesen & Co. M. 25. —.

— Deutsche Goldschmiedearbeiten im Dome von Rieti. (Zeitschr. des Bayer. Kunstgew.-Ver. München, 11, 12.)

Gobelins, Antike. (Antiqu. Zeitschr., 16.)

Gobelinsweberei in Rom. (Centralbl. der Bauverw., 46.)

Godet, A. L'orfèvrerie artist. de la pays de Neuchâtel au XVIIe et XVIIIe siècles. (Musée neuchât., juin—sept.)

Göppinger, A. Vorlagen zum Porzellanmalen. 1. u. 2. Sammlg. gr. 8⁰. München, Bassermann. à M. 4. —.

Graffigny, H. Les Armes et l'Armurerie à travers les siècles. 8⁰, 98 p. avec gravures. Limoges, Ardant & Co.

Guiffrey, J. Documents inédits sur les anciennes manufactures de faïence et de porcelaine. 8⁰, 23 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 7.)

Gurlitt, C. Ein bayerischer Plattner. (Ztschr. des bayer. Kunstgew.-Ver. in München, 9, 10.)

Haberlandt. Die Metallindustrie von Nepál. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, 12.)

Hanhart, H. Die moderne Majolica. (Wieck's Gew.-Ztg., 47.)

Hausen, J. Der Aachener Domschatz und seine Schicksale während der Fremdherrschaft. (Zeitschr. d. Aach. Geschichtsver., Bd. 11.)

Hausindustrie, die deutsche. (Die Grenzboten, XLVIII, 45.)

— ungarische. (Mitth. des Nordböhm. Gewerbe-Mus., 11.)

Hein, A. R. Ornamente der Dayaks (Borneo). Mit 10 Taf. (Zeitschr. d. Ver. österr. Zeichenlehrer, 8.)

Hélène, M. Le Bronze. 18⁰, 291 p. avec 80 grav. Paris, Hachette & Co. fr. 2. 25. (Bibl. des merveilles.)

Herluison, H. Diptyque d'or émaillé et gravé offert par Louis d'Orléans au duc de Bourgogne. (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 7.)

Hochstätter, A. Die ägyptischen Textilfunde. (Blätter f. Kunstgew., XVIII, 9.)

Huquier, G. Entwürfe für Schmiedeeisen- und andere Metallarbeiten im Stile des Rococo. „Nouveau livre de serrurerie". 30 Lichtdr. nach den Originalstichen in der Ornamentstichsammlung des kgl. Kunstgew.-Mus. zu Berlin. Imp.-4⁰. Berlin, Schahl. M. 20. —.

Illert, H. Die fertige Thür des Kölner Doms. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 8.)

Industriestätte, eine alte deutsche. (Sprechs., 50.)

Inventarium. Darinnen begriffen, was in dess Wohlgebornen h. h. Marx Fuggers . . . Rüst- vnd Sattel Cammer . . . Vorhanden. Inmassen solches alles im Monat Julio Anno 1599 Beschriben worden. Nach dem Orig.-Mscr. herausg. von A. F. Butsch. gr. 4⁰, VII, 27 S. mit Illustr. München, Hirth. M. 3. —.

Kunsthandwerk und Hausindustrie in Süddeutschland. (Frankf. Ztg., 212.)

Ladewig. Pfälzer Goldschmiederechnungen des 16. Jahrhdts. (Zeitschr. f. d. Gesch. d. Oberrheins, IV, 4.)

Langlois, C. V. Sur quelques bulles en plomb au nom de Louis IX, de Philippe III et de Philippe le Bel. 8⁰, 6 p. avec fig. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Lauth, C. La Manufacture nationale de Sèvres (1879—1887). Mon administration. Notices scientifiques et Documents administratifs. 8⁰, XI, 454 p. Paris, J. B. Baillière et fils. fr. 8. —.

Ledertapeten, japanische. (Tapeten-Ztg., II, 18.)

Ledos, E. G. Fragment de l'inventaire des joyaux de Louis Ier, duc d'Anjou (1364—1365). 8⁰, 14 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Lessing, J. François Briot und Caspar Enderlein. (Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsamml., X, 4.)

Liebenau, T. Versteigerung des Kirchenschatzes von Basel in Liestal (1836). (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, Oct.)

Lind, K. Der alte Wiener Landhaus-Brunnen. (Ber. u. Mitth. d. Alterth.-Ver. z. Wien, XXVI, 1.)

Lörsch, H. Ein Sühnegeschenk für das Aachener Münster. (Zeitschr. d. Aachener Geschichtsvereins, 11. Bd.)

Luzi, P. E. La ceramica Ascolana. (Arte e storia, 28.)

Mádl, K. B. Ueber den Fund auf der Wahlstätte und andere Goldschmiedearbeiten. Mit Abbildgn. (In böhm. Spr.) (Památky archeol., XIV, 11.)

— Der Springbrunnen vor dem Belvedere. (In böhm. Spr.) (Lumír, 1889, 16. 17.)

— Ueber das böhmische Glas. (In böhm. Spr.) Mit 5 Abb. 8⁰, 37 S. Prag, J. Otto. 1890. fl. —. 30.

Majolikafarben, über. (Sprechsaal, 48.)

Marsaux, L. Reliquaire de Villers Saint-Sépulcre (Oise). (Revue de l'art chrétien, VII, 4.)

(**Mathesius**.) Die Predigt vom Glase. (Blätter f. Kunstgew., XVIII, 8.)

Matthias, J. Anleitung zum Einlegen der Metalle in Holz nach einer indischen Kunstweise. Mit 42 Taf., enthaltend Originalentwürfe und Darstellungen nach ausgeführt. Gegenständen. gr. 8⁰, VIII, 57 S. Leipzig, Zehl. M. 4. 20.

Mengelberg, W. Ueber alte Orgelgehäuse. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 6.)

Mittag, H. Liturgische Musterblätter, für Altargewänder evangel. Kirchen entworfen. Bearbeitet und mit erläutertem Text versehen von W. Johnsen. qu.-f⁰. 6 Chromolithograph. mit 16 S. Text in gr. 8⁰. Hannover, Gebr. Stoffregen. M. 30. —.

Müller, E. Ueber die Nothwendigkeit chemischer Kenntnisse für den Keramiker. (Sprechs. 51.)

Naue, J. Die silberne Schwertschneide von Gutenstein. (Aus: Mitth. der anthropol. Gesellsch. in Wien.) 4⁰, 7 S. mit 13 Textillustr. Wien, Hölder. M. —. 80.

Odrich, O. Deutsches Porzellan. (Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. d. Deutsche Reich, 19.)

Ornat, vom rothen, zu Seckau. (Kirchenschm. [Seckau], 1.)

Piccirili, P. Lo stemma ed il marco degli orefici della città di Sulmona, a proposito di due concessioni di re Ladislao. 8⁰, 14 S. Bologna, soc. tip. già Compos.

Plasky, A. Passementeries de style, pour ameublement. Embrasses. Franges pour meubles et rideaux. gr. 4⁰. (40 Farbendr.-Taf. mit 1 Bl. Text.) Berlin, Claesen & Co. M. 44. —.

Riegl, A. Eine Bildwirkerei mit der Kreuzabnahme nach Raffael. (Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., V, 2.)

— Die Wirkerei u. der textile Hausfleiss. (Blätter f. kunstsinn. Frauen, 2.)

— Hessische Bauernstühle. (Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., V. 1.)

Ris-Paquot. La Céramique musicale et instrumentale. 4⁰, 214 p. et 48 pl. en couleurs. Paris, A. Lévy.

Rosenberg, M. Der Goldschmiede Merkzeichen. 2000 Stempel von älteren Goldschmiedearbeiten, in Facsimile herausgegeben und erklärt. Lex.-8⁰, IX, 582 S. Frankfurt a. M., Keller. M. 22. —.

Rossi, U. Jehan Boudouyn, arazziere fiammingo. Arch. storico dell' arte, II, 5, 6.)

Salviati, G. Venezianisches Glas. (Bayer. Industrie- u. Gewerbebl., 37.)

Schönermark, G. Die Altersbestimmungen der Glocken. Imp.-4⁰, 20 S. mit Holzschn. und 3 Taf. Berlin, Ernst & Korn. M. 5. —.

— Die Lullusglocke zu Hersfeld. (Deutsche Bau-Ztg., 66.)

— Die mittelalterlichen Weihkreuze der Altarmensen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 6.)

Schmucktechniken des Eisens. (Mitth. d. Gew.-Mus. zu Bremen, 12.)

Schnütgen, A. Drei mittelalterliche Aquamanilien im Privatbesitz. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 7.)

— Kusstäfelchen des Cardinals Albrecht von Brandenburg in der Schatzkammer des Kölner Domes. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 10.)

Schubert, A. Alte Kunstschmiedearbeiten aus dem XVI., XVII. und XVIII. Jahrh. Thore, Gitter, Grab- und Treppengeländer, Grabkreuze, Oberlichte, Bekrönungen, Füllungen, Bänder, Schlüsselschilder, Thürklopfer etc. Nach den Originalen aufgenommen. 20 Taf. (in Lichtdr.) f⁰. Berlin, Claesen & Co. In Mappe. M. 20. —.

— G. Die Berliner Porzellanmanufaktur. (Illustr. Ztg., 2417.)

Senart, E. L'art industriel dans l'Inde. (Gaz. des B.-Arts, janv.)

Škoda, J. Umschau auf dem Gebiete des Kunstgewerbes überhaupt und des böhmischen insbesondere. (In böhm. Spr. A. d. XV. Jahresber. der k. k. böhm. Oberrealschule in Karolinenthal.)

Societé de l'art ancien en Belgique. Orfèvrerie. Ferronnerie. Tissus. Broderies etc. Mobilier et céramique. Publ. composée de planches accompagnées de textes, paraissant par fasc. de 7 ou 8 pl. gr. f⁰. Fasc. 1—3. (23 pl.) Bruges, lith. Vanderyvere-Petyt.

Spitzer, M. Bemerkungen zur Geschichte der Keramik in Oberungarn. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, IV, 3.)

Stammler, J. Die Burgunder Tapeten im hist. Museum zu Bern. gr. 8⁰, IV, 105 S. mit Abb. Bern, Huber & Co. M. 2. —.

Tapisseries, deux, historiées par Jean Raes, d'après les cartons de Henri de Smet. (Bull. de l'Acad. royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 5.)

Tennisse, A., en A. M. **van der Velden**. De vrouwelijke handwerken voor school en huis. Het naaien en knippen. Met 67 grav. Amsterd., W. Versluys. 8⁰. go en 4 blz. fl. —. 90.

Trinkgeräth, altdeutsches. (Corresp.-Bl. zum D. Maler-Journ., 50.)

Ulmann, R. Das Oesterr. Museum und sein Einfluss auf die Handarbeit. (Wiener Mode, 24.)

Verdavainne, G. Tapisseries flamandes. (La fédération artistique, 30.)

Verzierungen für Gefässe aus Porzellan und Metall. Nach Orig.-Werkzeichngn. gr. f⁰. Berlin 1888, P. Bette. M. 10. —.

Vorbilder für häusliche Kunstarbeiten. Orig.-Entwürfe, unter Mitwirkung v. Fachgenossen hrsg v. F. S. Meyer. Veröffentl. im Anschluss an F. S. Meyer's Handbuch der Liebhaber-Künste. 1. Lfg. 4⁰. 12 Taf. Leipzig, Seemann. à M. 1. 50.

Vorlagen, farbige, zur Ausschmückung keramischer Gegenstände. Nach Orig.-Werkzchngn. gr. f⁰. 15 Farbenlichtdr. Berlin, P. Bette. M. 25. —.

Wallis, H. The antique glass at the Naples Museum. (Art Journ., Nov.)

Wappenadler, der. (Corr.-Bl. z. D. Maler-J. 45.)

Wettiner Jubelfeier, die 800jährige. Juni 1889. Festschrift, im Auftrage des Festausschusses hrsg. vom Pressausschuss. 2. Aufl. qu. 4⁰, 59 S. m. chromolith. Wappentaf. und 41 S. Abbildgn. des Festzugs. Mit Beigabe: Dresden u. s. nächste Umgebung. Dresden, Albanus-sche Buchdr., Verlags-Conto. M. 1. —.

— Dasselbe. Nachtrag v. Blochwitz. qu.-4⁰, 16 S. m. 12 S. Abbildgn. Ebd. M. —. 50.

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Ackermann, A. Bericht über die diesjährigen Ausstellungen in Berlin, Hamburg, Köln und Paris. (Ackermann's Illustr. Wiener Gewerbe-Ztg., 19.)

Böttger, L. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Köslin. Hrsg. von der Gesellsch. f. pommer'sche Geschichte u. Alterthumskunde. 1. Heft. gr 8⁰. Stettin, Saunier's Buchhdlg. in Comm. M. 4. —.

Bucher, B. Reinigung der Denkmäler. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IV, 12.)

Dekeyser, F. La saison des ventes. (Courrier de l'Art, 47.)

Doncourt, A. S. Les Expositions universelles. 4⁰, 308 p. avec 80 grav. Lille, Lefort.

Errichtung von technischen Museen. (Schweiz. Gewerbeblatt, 32.)

Erwerbungen d. Antikensammlungen in Deutschland. (Jahrb. des k. deutsch. archäol. Instit., V, 1.)

Ferenczy, M. Siebenbürgische Kunstdenkmäler. (Bau- u. Kunstgewerbe-Ztg. f. d. D. Reich, 18.)

Gossler, G. v. Ansprachen und Reden d. Kgl. Staatsministers, Ministers der geistl., Unterrichts- u. Medizinalangelegenheiten, DD. G. v. G. gr. 8⁰, XI, 574 S. Berlin, Mittler & Sohn. M. 9. —. (Darin: Ansprachen: 1. Bei der Feier der 50. Wiederkehr des Eröffnungstages der Kgl. Museen zu Berlin. 8. Bei der Eröffnung des Kunstgewerbemuseums zu Berlin. 12. Bei der Eröffnung der Jubiläums-Ausstellung der Akademie der Künste in Berlin 1886. 16. Bei der Schlussfeier derselben Jubil.-Ausstellung. — Reden: 8. Conservirung der Kunstdenkmäler. 16. Die Pflege der Kunst.)

Gubernatis, A. de et U. **Matini**. Dizzionario degli artisti italiani viventi. Fasc. II. 8⁰, 80 p. Firenze. L. 5. —.

Heer, G. Die Kirchen des Kantons Glarus. Vortrag. gr. 8⁰, 67 S. mit eingedr. Abbildungen. Glarus, Baeschlin. M. 1. 60.

Hirschfeld, G. Zur Entwickelungsgeschichte von Kunstsammlungen. (Nord u. Süd, Jan.)

Hymans. Correspondance de Belgique. (Gaz. des B.-Arts, déc.)

Krell, P. F. Ein neues System für Kunstausstellungen und Galerien. (Allg. Ztg., 279, B.)

Maulde, de. Un essai d'exposition internationale en 1470. 8⁰, 17 p. Paris, impr. nationale.

Museen, technische, eine Forderung unserer Zeit. (Bayer. Industrie- u. Gewerbebl., 35.)

Paulus, E. Die Kunst- u. Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg. 1. Lfg. qu.-f⁰. 6 Taf. Stuttgart, Neff. M. 1. 60. — Text [Inventar.] 1. Lfg. Lex.-8⁰, IV, 48 S. mit Textillustr. u. 2 Taf. Ebd. M. 1. 60.

Schenkungen an auswärtige Museen. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., IV, 12.)

Steche, A. Ueber ältere Bau- und Kunstwerke in den Amtshauptmannschaften Glauchau und Rochlitz. (Wissensch. Beil. d. Leipziger Ztg., 1890, 1.)

Tarsot, L. et M. **Charlot**. Les Palais nationaux. (Fontainebleau, Chantilly, Compiègne, Saint-Germain, Rambouillet, Pau etc.) Ouvr. orné de 55 grav. par Libonis. 8⁰, 288 p. Paris, Laurens. fr. 3. 50.

Tröltsch, E. Alterthümer aus unserer Heimat. [Rhein- u. deutsches Donaugebiet.] Wandtaf. in Farbendr. qu.-gr.-f⁰. Stuttgart, Kohlhammer. M. 1. —.

Wyzewa, de. Mouvement des arts en Allemagne, en Angleterre et en Italie. (Gaz. des B.-Arts, janvier.)

Angers.
— **Durand-Gréville**, E. Exposition des Amis des Arts d'Angers. (Chron. des arts, 35.)

Basel.
— **Stocker**, F. A. Baseler Stadtbilder. Alte Häuser und Geschlechter. Mit 4 Lichtdr. und 3 Holzschn., 8⁰, VIII, 351 S. Basel, H. Georg. fr. 6. 50.

Bergen.
— Kunstindustrie-Museum, das westländische, in Bergen (Norwegen). (Bau- u. Kunstgewerbe-Ztg. f. das D. Reich, 2.)

Berlin.
— Architektur, die, auf der diesjährigen Ausstellung der kgl. Akad. der bild. Künste zu Berlin. (Deutsche Bau-Ztg., 91.)

— Ausstellung der Schülerarbeiten der k. Kunstschule u. der Unterrichtsanstalt des k. Kunstgewerbemuseums. (Zeitschr. des Ver. deutsch. Zeichenlehrer, 29.)

— Ausstellung von Schülerarbeiten (der k. Kunstschule). (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 46.)

— Fachausstellung des Schlossergewerbes in Berlin. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 17.)

— **Frey**, C. Das neueste Berliner Galeriewerk. (Deutsche Rundschau, Sept.)

— **G.** Eine Sonderausstellung im k. Kupferstichkabinet. (Gegenwart, 40.)

— **Heil**, G. Zehn Jahre Berlin. Kunstgeschichte. [1870—1880.] Mit einem Vorwort v. L. Pietsch. 8⁰, VII, 136 S. Berlin, Hüttig. M. 2. —.

— **Hirth**, G. u. R. **Muther**. Der Cicerone in den Kunstsammlungen Europas. II. Bd. Auch u. d. T.: Der Cicerone in der k. Gemäldegalerie in Berlin. Von R. Muther. Mit einer allg. Einleitung über Kunst u. Kunstverständniss und einer kurzen Geschichte der malerischen Auffassungen u. Techniken von G. Hirth. 1. u. 2. Tausend. 12⁰, CXXXVIII, 371 S. mit 1 Plan, 23 Künstlerporträts u. 175 Illustr. München, Hirth. à M. 3. —.

— **Kaufmann**, L. Das Kupferstich-Cabinet des K. Museums zu Berlin. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 6.)

— **M.**, G. Die akademische Kunstausstellung. (Gegenwart, 36.)

— Museum, das, für deutsche Volkstrachten. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 51. — Blätter f. kunstsinn. Frauen, 1. — Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 11.)

— **Nothnagel**, A. Ausstellung d. Schülerarbeiten im Lichthofe des K. Kunstgewerbemuseums. (Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. d. D. Reich, 20.)

— **Rosenberg**, A. Die akademische Kunstausstellung in Berlin. (Kunstchronik, 1.)

— Textilausstellung, historische, im K. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 148—150.)

— Weltausstellung, eine, in Berlin. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 39.)

— **Zenker**, W. Katalog der photographischen Jubiläums-Ausstellung, veranstaltet von der deutschen u. schles. Gesellschaft von Freunden der Photographie u. dem Vereine z. Förderung der Photographie zu Berlin in den Räumen d. K. Kriegsakademie. 8⁰, 72 S. Berlin, R. Mosse. M. —. 60.

Bremen.
— Gewerbe- und Industrie-Ausstellung, norddeutsche, in Bremen 1890. (Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. d. D. Reich, 19.)

Brescia.
— Ronca, W. A proposito della esposizione artistica bresciana, agosto 1889: impressioni e ricordi. 8⁰, 14 S. Brescia, stab. tip. lit. F. Apollonio, 1889.

Breslau.
— Fachausstellung, die (der Malerinnung), zu Breslau. (Der Colorist, 77.)

Brüssel.
— Sivris, L. L'exposition des tapisseries bruxelloises du XVIe siècle. (La fédér. artist., 32. 36.)
— Van Vinkeroy. Musée royal d'antiquités et d'armures de Bruxelles. Catalogue des armes et armures. 12⁰, 498 S. Braine-le-Comte, impr. Zech et fils. fr. 1. 25.

Budapest.
— Fr., T. Neue Erwerbungen der Ungarischen Landesgemäldegalerie. (Kunstchronik, 13.)

Cambridge.
— Fitzwilliam Museum, Cambridge. Catalogue of Casts in the Museum of Classical Archæology. By Charles Waldstein. Cr. 8⁰. Macmillan.

Darmstadt.
— Sehenswürdigkeiten, militärische, in dem grossherzogl. Cabinetsmuseum zu Darmstadt. (Allg. Militär-Ztg., 66, 67.)

Dresden.
— L., H. A. Die akademische Ausstellung in Dresden. (Kunstchronik, 2.)

Düsseldorf.
— Kunstbericht aus Düsseldorf. (Kunstchr., 6.)

Edinburg.
— Nationalgalerie, die schottische, in Edinburg. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 5.)

Fermo.
— Raffaeli, F. Guida artistica di Fermo. 16⁰, 82 S., con tavola. Fermo, stab. tip. Bacher. 1889. L. 2. —.

Hamburg.
— Gewerbe- u. Industrie-Ausstellung, die Hamburger. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 15. — Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. d. D. Reich, 16. — Nordwest, XII, 44.)
— Groothoff, H. Die Hamburgische Gewerbe- und Industrie-Ausstellung. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Vereins in München, 9. 10.)

Klosterneuburg.
— Ilg, A. Die Vollendung des Museums in Klosterneuburg. (Pallas, 6. 7.)

Köln.
— Mohr. Die Kirchen v. Köln, ihre Geschichte und Kunstdenkmäler. gr. 8⁰, 195 S. Berlin, F. E. Lederer. M. 3. 50.

Laibach.
— Landesmuseum, das, von Krain. (Das Ausland, 32.)

Leipzig.
— Bredius, A. Die Ausstellung alter Gemälde aus sächsischem Privatbesitz in Leipzig. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., I, 5.)

London.
— Leroi, P. Exhibition of the Royal House of Tudor under the Patronage of Her Majesty the Queen. (Courrier de l'Art, 4.)
— „National Portrait Gallery", la, de Londres. (Courrier de l'Art, 40 ffg.)

Mailand.
— Catalogo della collezione N. Bianco di Torino: Quadri antichi di cui la vendita al pubblico incanto avrà luogo in Milano nelle sale dell' impressa. 8⁰, 47 S. Milano, tip. Luigi di Giacomo Pirola, 1889.

Mailand.
— Melani, A. Courrier de Milan. (Courrier de l'Art, 5.)
— — Un esposizione generale a Milano nel 1892. (Arte e storia, 32.)
— Salveraglio, F. Il Duomo di Milano. 4⁰, 36 p. a 2 col., leg. in cartapecora. Saggio bibliografico, Milano. L. 5. —.

Mainz.
— Lindenschmidt, L. Das römisch-germanische Centralmuseum in bildlichen Darstellungen aus seinen Sammlungen. Herausg. im Auftrage d. Vorstandes. gr. 4⁰, 11 S. mit 59 Lichtdr.-Taf. und 50 Bl. Erklärungen. Mainz, V. v. Zabern. M. 15. —.
— Mainz, seine bemerkenswerthen Gebäude, Monumente u. Sehenswürdigkeiten, mit einem (chromolith.) Plane der Stadt u. 24 Ansichten nach Zeichnungen von C. Sutter. 16⁰, 16 S. Mainz, Diemer. M. —. 50.

Marseille.
— Catalogue du musée égyptien de Marseille par M. G. Maspero, de l'Institut. 8⁰, VIII, 208 p. Paris, impr. nationale.

München.
— Kataloge des bayerischen Nationalmuseums. 5. Bd. I. gr. 4⁰. München, Rieger. M. 4. —.
— Malerei, die, auf der 1. Jahresausstellung 1889 zu München. Ein Rundgang durch den Glaspalast. 16⁰, 57 S. München (Leipzig, Litterar. Anstalt, A. Schulze.) M. 1. —.
— Mielke, R. Die Münchener Kunstgewerbe-Ausstellung in Bezug auf Stil und Zeichenunterricht. gr. 8⁰, 57 S. Berlin, Claesen & Co. M. 1. 60.
— Schack, A. F. Graf v. Meine Gemäldesammlung. 5. Aufl. Nebst einem Anhang, enthalt. ein vollständiges Verzeichniss der Gemäldesammlung nach Nummern. 8⁰, VIII, 374 S. Stuttgart, Cotta Nachf. M. 3. —.
— Urlichs, L. Beiträge z. Geschichte der Glyptothek. 8⁰, 36 S. Würzburg, Stahel. M. 1. 20.

New-York.
— Palitschek, A. Eine Weltausstellung in New-York. (Das Handelsmuseum, 35.)
— Weltausstellung, die New-Yorker, im Jahre 1892. (Wieck's Gew.-Ztg., 45.)

Nürnberg.
— Rée, P. J. Wanderungen durch das alte Nürnberg. 2. Aufl. 8⁰, VII, 58 S. mit Abbild. Nürnberg, J. L. Schrag. M. 1. 50.
— Sammlung Sulkowski. (Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 10.)
— Verzeichniss der aus der Sulkowski'schen Sammlung (von dem Germanischen Museum) erworbenen Stücke. (Anz. d. Germ. Nationalmuseums, II, 17.)

Olmütz.
— Kaiser Franz Josef-Gewerbemuseum in Olmütz. (Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 10.)

Paris.
— Ausstellung, von der Pariser. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 131.)
— Bapst, G. L'exposition militaire. (Rev. des arts décor., sept.)
— Blackburn, H. An Illustrated Catalogue of Paintings, Drawings and Sculpture in the British Fine Art Section of Paris Universal Exhibition, 1889. 8⁰. Chatto and Windus.
— Bömches, F. Die Pariser Weltausstellung v. gewerbl.-technisch. Standpunkte. (Wochenschrift des n.-ö. Gew.-Vereins, 36.)
— Bres, L. L'art dans nos colonies et Pays de Protectorat. (L'Art, 609.)

Paris.

— British Indian Section, Paris, universal Exhibition 1889. (The Journ. of Ind. Art, III, 28.)

— Bück, J. Von der Pariser Weltausstellung. Gewerbliches Unterrichtswesen. (Zeitschrift f. gewerbl. Unterricht, 7.)

— Catalogue de l'Exposition spéciale de la ville de Paris. 8⁰, 141 p. Paris, Chaix.

— Catalogue général officiel de l'Exposition universelle internation. de 1889 à Paris. 5 vol. 8⁰. Prix des 5 vol.: I, fr. 2. 50.; II, fr. 1. 50.; III, fr. 1. 50; IV, fr. 1. 25; V, fr. 2. 50.

— Catalogue général officiel des manufactures nationales, à l'Exposition univers. internat. de 1889 à Paris. 8⁰, 29 p. Lille, impr. Danel.

— Catalogue sommaire des peintures (tableaux et peintures décoratives) exposées dans les galeries du Musée national du Louvre. 12⁰, VIII, 232 p. Lib. des impr. réunies. fr. 1. —.

— **Champeaux**, A. Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro. III. Le XVII[e] et XVIII[e] siècle. (Gaz. des B.-Arts, nov.)

— Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro, à l'Expos. univ. internat. de 1889 à Paris. 8⁰, 320 p. Lille, impr. Danel.

— Fabrique, la, lyonnaise de soieries et l'Industrie de la soie en France, 1789—1889, à l'Exposition universelle de 1889. 4⁰, 93 p. et pl. Lyon, impr. Pitrat aîné.

— **Falize**, L. Exposition de 1889: Bijouterie et Joaillerie. (Gaz. des B.-Arts, oct.)

— — Orfèvrerie et bijouterie. (Revue des arts décor., X, 1.)

— **Falke**, J. Der Japanismus auf der Pariser Ausstellung. (Allg. Kunstchronik, 20.)

— — Die Pariser Weltausstellung. (Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 11.)

— **G.**, B. Une restitution du Parthénon. (Rev. des arts décor., sept.)

— **Garnier**, E. Exposition universelle: Céramique, verre, mosaïque. (Gaz. des B.-Arts, déc.)

— — Exposition universelle de 1889. La Manufacture de Sèvres. 8⁰, 15 p. Paris, Champion.

— **Gazel**, V. Exposition universal de 1889. Muebles de lujo y economicos (clase 17). Memoria presentada a la delegacion general de España. 18⁰, 34 p. Paris, impr. Goupy & Jourdan.

— Geschichte, eine, der Wohnung. (Deutsche Bau-Ztg., 69 ff.)

— **Hausrath**. 1788 u. 1889, Betrachtungen über die Pariser Weltausstellung. (Deutsche Rundschau, Dec.)

— **Havard**, H. Exposition de 1889: Des Bronzes, le fer et les tissus d'ameublement. (Gaz. des B.-Arts, oct.)

— — Decorative metal-work. (The Art Journ., September.)

— **Hubert**, E. Illustrirtes Prachtalbum d. Weltausstellung 1889. 4⁰, 128 S. mit Holzschnitt. Paris, Le Soudier. M. 5. —.

— **L.**, A. Exposition des Aquarellistes français. (Chron. des arts, 6.)

— **Lafenestre**, G. Exposition universelle des beaux-arts. Dix années du Salon de peinture et de sculpture (1879—1888). Avec 40 eaux-fortes. gr. 8⁰. Librairie des bibl. fr. 30. —.

— — La peinture étrangère à l'Exposition universelle. (Revue des deux mondes, 1[er] nov.)

— **Laporte**, V. L'histoire de l'habitation humaine à l'Exposition de Paris. (Le Monde de la science et de l'industrie, 8.)

Paris.

— **Leroi**, P. La Peinture française, l'Aquarelle, la Gouache, la Pastel, le Burin, l'Eau-foste et la Lithographie à l'Exposition décernale. (L'Art, 609.)

— — Musée du Louvre. (Courrier de l'Art, 45.)

— **Lullin**. L'histoire de l'habitation et du travail à l'Exposition de 1889. (Bibl. univers. et Revue suisse, oct.)

— **Mannheim**, J. L'Exposition rétrospective d'objets d'art français au palais de Trocadéro. (L'Art, 606.)

— **Marc**, A. L'Exposition de 1889. La Province de Minas Geraes à la section brésilienne. 8⁰, 36 p. Paris, Rousseau & Cie.

— **Mechin**, F. La Perse à l'Exposition universelle de 1889. (L'Art, 614.)

— **Michel**, E. Le Japon à l'Exposition universelle. (L'Art, 613.)

— **Molinier**, E. La céramique à l'Exposition universelle de 1889. (L'Art, 614.)

— — L'Orfèvrerie à l'Exposition universelle. (L'Art, 613.)

— **Moser**, F. Die kunstgewerblichen Schulen auf d. Pariser Ausstellung. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbe-Ver. München, 11. 12.)

— **Müntz**, E. Guide de l'École nationale des Beaux-Arts. 8⁰, 300 p. avec 23 grav. Paris, Quantin.

— **Pierret**, E. Inventaire détaillé des Catalogues usuels de la Bibliothèque nationale. 8⁰, 31 p. Paris, Quantin.

— **Ponsonhailhe**, C. Les Artistes scandinaves à Paris, précédé d'une Etude générale sur l'art étranger à l'Exposition de 1889. gr. 8⁰. Nilsson. fr. 1. 50.

— **Pougin**, A. L'exposition théâtrale. (Revue des arts décor., sept.)

— Reminiscenzen von der Pariser Weltausstellung. (Bl. f. Kunstgewerbe, XVIII, 12.)

— **Revillout**, E. Catalogue de sculpture égyptienne (Musée du Louvre). 8⁰, 72 S. Paris, Motteroz.

— **Roger**. Les arts libéraux à l'Exposition univ. (Rev. de Belgique, 9.)

— **Royer**. Les arts industriels à l'Exposition universelle. (Rev. de Belgique, sept.

— — Les beaux-arts à l'Exposition du centenaire de Paris. (Rev. de Belgique, 15[er] juillet.)

— Rückblick auf die Pariser Ausstellung. (Allg. Ztg., 310, Beil.)

— Sculpture, la, à l'Exposition universelle de 1889. (L'Art, 613.)

— **Schmidt**, A. Von der Universal-Ausstellung in Paris 1889. (Sprechsaal, 42.)

— **Smith**. L'Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques à l'Exposition universelle de 1889. (La nouv. Revue, 15[er] oct.)

— **St.** Kunstgewerbliches auf der Pariser Weltausstellung. (Zeitschr. des bayer. Kunstgew.-Vereins in München, 9. 10.)

— **Taren**, P. Von der Pariser Weltausstellung. (Gegenwart, XXXVI, 39. 43.)

— **Ujfalvy**, C. Aus d. Pariser Weltausstellung. Keramische Erzeugnisse, Bronzen und Möbel. (Bayer. Gew.-Ztg., 23. — Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. d. D. Reich, 1.)

— **Uzanne**, O. Le Livre à l'Exposition: la Reliure d'art. (Le Livre, Oct.)

— **Varigny**, de. L'Amérique à l'Exposition universelle. (Rev. des deux mondes, 15[er] oct.)

Paris.
— — L'Asie à l'Exposition universelle. (Revue des deux mondes, 1er oct.)
— Vente Jules Dupré. (Chron. des arts, 6.)
— **Veyran, L.** Musée du Louvre. (Courrier de l'Art, 43.)
— **Vogué.** Les arts libéraux, l'histoire du travail. (Rev. des deux mondes, 15er août.)

Rom.
— **Barnabei, F.** Degli oggetti d'arte antica nell' esposizione di ceramica in Roma. (Arch. stor. dell' arte, II, 5. 6.)
— **Brizio.** Il nuovo Museo nazionale delle antichità in Roma. (Nuova Antologia, 1. Dec.)
— **Michaelis, A.** Geschichte des Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere. (Jahrb. des k. d. archäolog. Instituts, V, 1.)
— **Mirandi, G.** „Museo Artistico Industriale" de Rome. (Courr. de l'Art, 2.)

Saint-Etienne.
— Exposition artistique, industrielle et commerciale, pour l'industrie de la soierie. 8⁰, 40 p. Saint-Étienne, impr. Théolier & Cie.

Saint-Germain-en-Laye.
— Bibliothèque, la, de la ville de St.-Germain-en-Laye. (Le Livre, X, 9.)

Salzburg.
— **Langl, J.** Bilder aus Salzburg. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., I, 1.)

Stein a. Rh.
— Die Kunstdenkmäler des Klosters Stein a. Rh. (Grenzbote, 78.)

Venedig.
— Catalogue de la galerie royale de Venise. 16⁰, 195 p. Venezia. L. 1. —.
— **Della Rovere, A.** Guide book to the royal Gallery of Venice, with historical and critical notes. 16⁰, 176 p. Venezia. L. 1. —.
— Guida artistica della chiesa di S. Michele in Isola di Venezia, premessi alcuni cenni storici dell' isola stessa. 16⁰, 54 S. Venezia, tip. dell' Ancora.

Versailles.
— Guide au musée de Versailles. Abrégé de l'histoire du palais, description des appartements, salles et galeries dont on rappelle l'ancienne destination, des principaux tableaux, sculptures et objets d'art ainsi que le nom des artistes. 18⁰, 72 p. et grav. Versailles, l'auteur. Paris, Brunox. fr. 1. —.

Viterbo.
— Guida dei principali monumenti di Viterbo. 16⁰, 65 p. Roma, tip. della Camera dei Deputati. L. —. 35.

Washington.
— **Addison, A. R.** Les Musées de Washington. (Courr. de l'Art, 34.)

Wien.
— Ausstellung der Kunstgewerbeschule in Wien. (Die Presse, 282.)
— Ausstellung, die, der Wiener Kunstgewerbeschule. (Allg. Kunstchronik, 22.)
— Ausstellung, land- u. forstwissenschaftliche, in Wien 1890.
— **Boeheim, W.** Die Waffensammlung des k. Hauses. (Die Presse, 305, 306.)
— **Falke, J.** Die kaiserl. Waffensammlung im neuen Hofmuseum. (Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., V, 1. — Wiener Ztg., 262—264.)
— — Die Winterausstellung der Wiener Kunstgewerbevereins. (Wiener Abendpost, 272.)
— Goldschmiedekunst-Ausstellung, die, in Wien. Rückblick. (Mittheil. des Tiroler Gewerbe-Vereins, 5. 6.)
— **Haberlandt.** Die orientalischen Sammlungen des naturhistorischen Hofmuseums in Wien. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, 8.)
— **L.** Die neue Hofwaffensammlung in Wien. (Kunstchronik, 12.)
— **Lessing, J.** Die Ausstellung des Oesterr. Museums für Kunst und Industrie in Wien. (Deutsche Rundschau, 21.)
— **Nossig.** Die Schausäle des naturhistorischen Hofmuseums. (Allg. Kunstchronik, 17.)
— **Radisics, E.** Die grosse Goldschmiede-Ausstellung in Wien. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, IV, 3.)
— **Riegl, A.** Die Geschenke aus der Sammlung Figdor. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., IV, 10.)
— Sammlung, die Liebold'sche, im k. k. naturhistorischen Hofmuseum in Wien. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, 12.)
— Stimme, eine deutsche, über unser Kunstgewerbe-Museum. (Allg. Kunstchronik, 17.)
— **Swoboda, H.** Das Jubiläum des k. k. Oesterr. Museums. (Oesterr. Litterar. Centralbl., VI, 14.)
— **Winter, K.** Die Waffensammlung im k. k. kunsthistorischen Hofmuseum. (Allg. Kunstchronik, 24.)

Wolverhampton.
— Gemäldegalerie, die städtische, zu Wolverhampton. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 3.)

Zara.
— **Hauser, A.** Das Museum S. Donato in Zara. (Wiener Abendpost, 206. 207.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 15. Febr. bis 1. Juli 1890.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Ahrens, H. Das Kreuz als symbolisches Zeichen auf Grabdenkmalen. (Der deutsche Steinbildhauer, 7.)

Angst, H. Die Fälschungen schweizerischer Alterthümer. (Anz. für schweiz. Alterthumskunde, XXXIII, 2.)

Atkinson, E. The Industrial Progress of the Nation. 8⁰. (New-York.) London. 12 sh. 6 d.

B. Das Vermächtniss König Ludwig I. v. Bayern. (Kunstchronik, N. F., I, 20.)

Beissel, S. Gefälschte Kunstwerke. (Stimmen aus Maria-Laach, XXXVIII, 4.)

Boito, C. Le scuole di architettura, di belle arti e di arti industriali. (Nuova antologia, XXV, 9.)

Büttner Pfänner zu Thal. Oelbilder und ätherische Oele. 8⁰. 13 S. Leipzig, Verlag zum Greiffen. M. —. 50.

Carriere, M. Grillparzer's Kunstphilosophie. (Allg. Ztg., Beil. 29.)

Diez, M. Friedrich Vischer und der ästhetische Formalismus. Programm der Real-Anstalt zu Stuttgart. 4⁰, 58 S.

Diner. Antiquitätengeschmack, Fälschung und Kunstgewerbe. (Frankf. Ztg., 31 ff.)

Du Chaillu, P. B. The Viking Age: the Early History, Manners, and Customs of the English-speaking Nations. With 1366 Illustr., 2 vols. 8⁰. 1150 p. London, Murray. 42 sh.

Duval, M. et A. **Bical.** L'Anatomie des maîtres. 30 pl. reproduisant les originaux de Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Gericault etc., accomp. de notices explicatives et précédées d'une Histoire de l'anatomie plastique par Mathias Duval. Livr. I. Fol. II, 12 p., 6 pl. et notices. Paris, Quantin.

Eckl, B. Bildliche Darstellungen vom heil. Sebastianus. (St. Leopold-Blatt, 2.)

Effenberger, P. Einführung in die Ornamentik. (Zeitschr. d. Vereins deutscher Zeichenlehrer, 5 ff.)

Erdmann, K. Aesthetische Begriffe. (Kunstwart, III, 16.)

Fälschungen, alte. (Antiquit.-Zeitschrift, 21.)

Falke, J. Wesen und Grenzen des Barockstils. (Der Colorist, 84.)

Fleischner, L. Die Kunstgewerbeschule u. das Kunstgewerbe-Museum in Helsingfors. (Suppl. z. Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, VIII, 3. 4.)

Forderungen der Wissenschaft an die Kunst. (Kunstwart, III, 9.)

Galland, G. Ein Vertreter zünftiger Bilderkritik. (Die Gegenwart, 20.)

Götz, W. Die naturgemässe Ausstattung der Wohnzimmer. (Schweiz. Gewerbeblatt, 50.)

Hallier, E. Die Aesthetik auf natürlicher Grundlage und ihr Einfluss auf unser Culturleben. (Allgem. Ztg., Beil. 104.)

Haushofer, M. Die gesellschaftliche Sitte in ihrem Zusammenhang mit Kunst und Kunstgewerbe. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Ver. München, 3. 4.)

Kessler, R. Zeitgemässe Betrachtungen über schöne Kunst. gr. 8⁰, IV, 85 S. Berlin, Siemenroth & Worms. M. 1. 50.

Kreuzbaum und Kreuzblume. (Christl. Kunstblatt, 4.)

L'École des fabricants de bronze. (Revue des arts décor., 7. 8.)

Mängel der gegenwärtigen kirchlichen Kunstthätigkeit in Deutschland. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 11.)

Marbach, H. Das Mysterium der Kunst. gr. 8⁰, V, 57 S. Leipzig, Hirschfeld. M. 1. —.

Massgebliches und Unmassgebliches: Moral und Kunst. (Die Grenzboten, 11.)

Mesnard, L. Essais de critique d'art. 8⁰. Fischbacher. fr. 2. —.

Meyer, C. Die Darstellung des Heiligen in der Kunst. (Preuss. Jahrbücher, LXV, 4.)

Moser, F. Ein Wort für die Flachmodelle. (Zeitschr. für gewerbl. Unterricht, 11.)

— Neue Lehrmittel für das ornamentale Naturstudium. (Zeitschr. für gewerbl. Unterricht, V, 1.)

Nicolai, W. Ist der Begriff des Schönen bei Kant consequent entwickelt? Inauguraldiss. VI, 100 S. Kiel.

Pecht, F. Die Kunst und der Kunsthandel. (Allgem. Ztg., Beil. 113.)

Pfau, L. Zur Aesthetik des Denkmals. (Die Nation, 31.)

Reform, eine, unserer Kunstakademien. (Kunstwart, III, 13.)

Reiber, E. Le styl du XX[e] siècle. (L'art pour tous, 1889, déc.)

Reich, E. Gian Vincenzo Gravina als Aesthetiker. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstphilosophie. [Aus: Sitzungsber. der k. Akad. d. Wiss.]. Lex-8⁰, 74 S. Wien, Tempsky in Comm. M. 1. 40.

Reichensperger. Zur Kennzeichnung d. Renaissance. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 1.)

Reisberger, L. Ornamentale Fabelwesen. (Der Colorist, 85.)

Richer, P. Anatomie artistique. Description des formes extérieures du corp humain au repos et dans les principaux mouvements. 4⁰, XV, 270 p. et album in 4⁰ de 110 pl. renferm. plus de 300 fig. dessinées par l'auteur. Paris, Plon, Nourrit et Cie. fr. 50. —.

Roberti, T. Le scuole di disegno popolari e l'industria. (Arte e storia, IX, 10.)

Röhr, J. Kritische Untersuchungen über Lotze's Aesthetik. Inauguraldiss. 8⁰, 44 S. Halle-Wittenberg.

Rosenberg, A. Die Kennzeichenlehre Giovanni Morelli's. (Die Grenzboten, 9.)

Sammeln, das, und das Fälschen der Kunstgegenstände I. (In magyar. Sprache.) (Müvészi ipar, 1889, 5. 6.)

Schmidt, M. Kunstgewerbeschulen in Deutschland und Frankreich. (Bau- u. Kunstgewerbe-Ztg. f. d. D. Reich, 7. — Wieck's Gewerbe-Ztg., 15.)

Trautmann, O. Lehre vom Schönen. I. Form, Ornament und Farbe. gr. 8⁰, IV, 90 S. mit eingedr. Fig. Dresden, Bertling. M. 2. —.

Tyck-Crano, L. Taschenbuch für Landschafts-Malerei, Aquarell- u. Oelmalerei mit besond. Berücksichtigung d. Letzteren. Nach eigenen Anschauungen und Beobachtungen hervorrag. Künstler herausg. 12⁰, III, 92 S. Wien, Spielhagen & Schurich. M. 1. 50.

Ventura, C. La natura nell' arte. 16⁰, 45 p. Terranova. L. 1. —.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Amateur. Internationale Rundschau f. Sammelwesen jeder Art, Münzen, Wappen, Siegel, Stiche, Postwerthzeichen etc. (In engl., deut. u. franz. Sprache.) 1. Jahrg. 1890. 12 Nrn. (2 B.) gr. 4⁰. Wien, J. G. Schöner. M. 6. —.

Amelung, W. Der Zeus des Phidias zu Olympia. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 7.)

Archäologie und Gymnasialunterricht. (Jahrb. des k. d. archäol. Inst., V, 2, Beibl.: Anzeig.)

Archinard, E. Israël et ses voisins asiatiques, la Phénicie, l'Aram et l'Assyrie. Étude d'histoire et d'archéologie. Avec deux dressées par l'auteur. 8⁰, 456 S. Genève, Beroud, — Paris, Fischbacher, — Strassburg, Treuttel & Würtz, 1890.

Ausgrabungen, die, in Troja. (Berl. philolog. Wochenschrift, 26.)

B., C. Neue Ausgrabungen Schliemann's im Hissarlikhügel; die „Aschenurnen". (Berliner phil. Wochenschrift, 9.)

— Professor Niemann über Troja. (Berl. phil. Wochenschrift, 13. 14.)

Bär & Co. Antiquar. Katalog Nr. 400: Kunstgeschichte Italiens. Nr. 3571—4241. Frankfurt a. M.

Baldoria, N. Monumenti artistici in San Gimignano. (Arch. stor. dell' arte, III, 1. 2.)

Barbier de Montault, X. Le culte de S. Jean Baptiste, à Rome. (Revue de l'art chrétien, mai 1890.)

Baudrillart, A. Statuette en bronze de Zeus lançant le foudre. (Mélanges d'archéolog. et d'histoire, IX, Fasc. 3—5.)

Bencker, M. Der Antheil der Periegese an der Kunstschriftstellerei der Alten. Inauguraldiss. München 1890. 8⁰, VI u. 70 S. I. Die Periegeten Diodor, Polemon und Heliodor. II. Die Periegese. III. Pausanias. Leipzig, Fock, M. 1. 80.

Benndorf, O. Ueber die Bedeutung der Archäologie für das Gymnasium. Vortrag. (Oesterr. Mittelschule, IV, 1.)

— Wiener Vorlegeblätter f. archäol. Uebungen 1889. Mit Unterstützung d. k. k. Ministeriums f. Cultus u. Unterricht hrsg. f⁰, 12 lith. Taf. mit 4 S. Text. Wien, Hölder. cart. M. 12. —.

Bequet, A. Les premiers monuments chrétiens au pays de Namur. (Annales de la soc. arch. à Namur, T. XVIII, 3.)

Bérard, V. Statue archaïque de Tégée. (Bull. de corr. hellénique, quatr. année, 1890, 3—4.)

Bergner, H. H. Der gute Hirt in der altchristl. Kunst. Inaugural-Dissert. 8⁰, 31 S. Jena.

Bösch, H. Verzeichniss der Würzburger Maler, Bildhauer und Glaser vom 15. bis 17. Jahrh. (Mitth. a. d. germ. Nationalmus., 1890, p. 25.)

Bötticher, E. Hissarlik wie es ist. Leipzig, in Commission bei Hiersemann, 1890.

Brückner, A. Porosskulpturen auf d. Akropolis. II. Der grössere Tritongiebel. (Mitth. d. k. d. archäolog. Inst., Athen. Abthlg., XV, 1.)

Brydall, R. Art in Scotland: Its Origin and Progress. 8⁰, 492 p. London, Blackwood & C. 12 sh. 6 d.

Bucher, B. Katechismus der Kunstgeschichte. 3., verb. Aufl. 8⁰, X, 323 S. mit 276 Abbild. Leipzig, J. J. Weber. geb. M. 9. —.

Budinszky, A. Zur Geschichte des Pilger- und Reliquienwesens. (Allgem. Ztg., 66, 69, 70, 74, 78. Beil.)

Bulle, O. Goethe e l'Italia. (Nuova Antologia, XXV, 1890. Fasc. VIII.)

Cartault, A. Vases grecs en forme de personnages groupés. 4⁰, avec 2 pl. Paris, Hachette. fr. 3. 50.

Cassel, P. Laokoon in Mythe u. Kunst. Skizze eines Vortrags vom 14. Jan. 1890. gr. 8⁰, 20 S. Guben. (Berlin, Haak.) M. —. 30.

Catanzaro, C. La donna italiana: dizionario biografico delle scrittrici e artisti viventi, con pref. di G. Manzi. Fasc. 1. (A—Deg). 8⁰, fig., 55 p. Firenze. Il fascicolo L. 3. 50.

Collignon, M. Les fouilles de l'Acropole d'Athènes. (Rev. des deux mondes, LX, 4.)

— Poseidon. Statue en marbre trouvée à Milo. (Bull. de corresp. hellénique, VI.)

Conrady, W. Die neuesten römischen Funde in Obernburg. (Westd. Zeitschr. f. Geschichte u. Kunst, IX, 2.)

Conze, A. Griechische Kohlenbecken. (Jahrb. des k. d. archäol. Inst., V, 2.)

Denkmäler, antike, herausg. v. kaiserl. deutsch. archäologischen Institut. 1. Bd. 4. Heft [1889]. gr.-f⁰, (S. 25—38 mit eingedr. Fig. u. 13 Taf.) Berlin, G. Reimer. In Mappe M. 40. —.

D'Elvert. Beiträge zur Geschichte der Kunst in Mähren und Oesterr.-Schlesien in den Veröffentlichungen d. hist.-statist. Section. (Mittheil. der k. k. Mähr.-Schles. Gesellschaft zur Beförd. d. Ackerbaues etc., Notizenbl. 12.)

Diehl, C. Un empereur byzantin au Xe siècle. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Duhn, F. La „Venere" dell' Esquilino. (Bull. della comm. arch. comun. di Roma, Fasc. 2. 3.)

Dumont, A. et J. Chaplain. Les Céramiques de la Grèce propre. Vases peints et terres cuites. Seconde partie, Mélanges archéologiques. 8e Fasc. Paris, Firmin Didot.

Engelmann, R. Bilder-Atlas zu Ovid's Metamorphosen. 26 Tafeln mit erläuterndem Text. Litterar. Jahresbericht 1890. q.-f⁰, 13 S. Text.

Excavations at Platea. (The Academy, 940.)

Excavations in the Fayum. (The Academy, 935.)

Eyssenhardt, F. Heinrich Schliemann. (Ueber Land und Meer, 31.)

Feuardent, G. The terra-cottas of Tanagra and Asia Minor, are they forgeries? (The Studio, New-York, 1890, 15. März.)

Fischhaber. Antiquar. Katalog Nr. 69: Kunstgeschichte etc. 749 Nrn. Reutlingen.

Förster, R. Die Kunst in Schleswig-Holstein. Rede, zur Feier des Geburtstages Sr. Maj. des deutschen Kaisers am 27. Januar 1890. gr. 8⁰, 26 S. Kiel, Universitäts-Buchhandlg. M. 1. —.

— Quaestiones physiognomonicae. Universitätsprogramm. 4⁰, 17 S. Kiel, Universitätsbuchh. M. 1. —.

Funde und Entdeckungen. (Antiq.-Zeitschr., 21.)

Garovaglio, A. Il culto di Mitra in Lombardia e segnatamente in Milano. (Arch. stor. Lombardo, XVII, Fasc. 1.)

Gilbert, O. Geschichte und Topographie der Stadt Rom im Alterthum. 3. Abth.: Die Gesammtstadt. gr. 8⁰, IV und 479 S. Leipzig, Teubner, 1890.

Ginoux, C. Peintres et sculpteurs officiels de la ville de Toulon 1639—1786. (Rev. de l'art français anc. et mod., 10.)

Glasenapp, C. F. Die Entwicklung d. bildenden Kunst bei den Griechen in ihren Hauptepochen übersichtlich dargestellt. Dazu als Einleitung Richard Wagner über die bildende Kunst der Griechen in wörtlich. Anführungen aus seinen Schriften. 8⁰, VII u. 43 S. Riga, Mellin & Co. M. 1. 20.

Grabreliefs, die attischen. Hrsg. im Auftrage der kais. Akademie der Wiss. zu Wien von A. Conze, unter Mitwirkung von A. Michaelis, A. Postolakkas, R. Schneider, E. Löwy, A. Brückner. (In 5 Bdn. oder etwa 18 Lfgn.) 1. Lfg. gr.-f⁰. (S. 1—16 mit eingedr. Abbild. u. 25 z. Theil farb. Tafeln.) Berlin, Spemann. In Mappe. M. 60. —.

Graef, B. Die Gruppe der Tyrannenmörder und stilistisch verwandte Werke in Athen. (Mitth. d. k. d. archäol. Inst., Athen. Abth., XV, 1.)

Hamerton, P. G. Phidias. (The Porfolio, Mai.)

Hammeran, A. Hügelgräber bei Frankfurt a. M. (Archiv f. Anthropologie, XIX, 1. u. 2.)

Harnack, O. Notizen aus dem Nachlasse Heinrich Meyers. (Vierteljahrsschrift f. Litteraturgeschichte, III, 2.)

Harrison, J. E. Mythology and monuments of ancient Athens being a translation of a portion of the Attica of Pausanias by Margaret de G. Verrall with introductory essay and archæological commentary by Jane E. Harrison. Illustrated. 8⁰, CLVI u. 635 S. London, Macmillan & Co. and New-York, 1890. 16 sh.

Haug. Die Wochengöttersteine. (Westdeutsche Zeitschr. f. Geschichte u. Kunst, IX, 1.)

Heberdey, R. Zur Statue des Antenor. (Mitth. d. k. d. archäol. Instit., Athen. Abth., XV, 1.)

Henry, C. Application de nouveaux instruments de précision à l'archéologie en particulier à l'étude morphologique de trois types d'amphores dans l'antiquité. (Revue archéolog., mars—avril.)

Herstatt, E. u. Schaaffhausen. Zwei römische Thonlampen aus Köln. (Jahrbb. d. Ver. von Alterthumsfr. im Rheinlande, 88. Heft.)

Hetteren, W. van. Kunstenaars en kunstwerken in de belgische benedictijner klosters van de 10e tot het midden der 13e eeuw. 8⁰, 40 p. Gent, Leliaert, A. Siffer & Co. fr. —. 75.

Heydemann, H. Neue antike Kunstwerke. [Schluss.] (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 6.)

Hiersemann. Antiquar. Katalog Nr. 63: Altclass. Kunstarchäologie einschliesslich Numismatik. 1192 Nos. Leipzig.

Hirschfeld, G. Oesterreichische Unternehmungen in Kleinasien. (Deutsche Rundschau, 9.)

Hirst, J. A year's archæological work in Greece. (The Antiquary, N. S., vol. XXI, 3.)

— Italian archæology in 1889. (Ebenda, 4.)

— Last year's discoveries in the soil of Rome. (Ebenda, 5.)

Hitzig, W. Ludwig Caspar Valckenaers kritische Studien zu Pausanias. (Neue Jahrb. f. Philologie u. Pädagogik, 1889, Heft 12.)

Hoffmann, O. A. Apollo Stroganoff. Zum neuesten Stand der Frage nach der Ergänzung des Apoll von Belvedere. (Allgem. konserv. Monatsschrift, Juni.)

Hülsen, C. [u.] Petersen. Zum Belvederischen Apollo. (Jahrb. des k. d. archäolog. Instit., V, 2, Beiblatt: Anzeiger.)

Jamot, P. Terres cuites archaïques de Tanagre. (Bullet. de corresp. hellénique, quatr. année, 1890, 3—4.)

Ilg, A. Die Entwickelung der Kunst in Oesterreich während des 17. u. 18. Jahrhunderts, mit besonderer Rücksicht auf jene der Architektur. Vortrag. (Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., V, 4.)

Jurgiewicz, W. Amphorenhenkel, gesammelt 1886—87 in der Umgegend von Chersonnesos. (Memoiren d. k. Odessaer Gesellsch. f. Gesch. u. Alterthümer, Bd. XV.) (Russisch.)

— Historischer Abriss der fünfzigjährig. Thätigkeit der Kais. Odessaer Gesellschaft f. Gesch. u. Alterthümer, 1839—1889. Jubiläumsschrift. 8⁰, 121 S. Odessa 1889. (Russisch.)

Kampffmeyer. Antiquar. Katalog Nr. 316: Kunst, Kunstgeschichte etc. 64 S. Berlin.

Königliche Museen zu Berlin. Alterthümer von Pergamon, herausg. im Auftrage des k. preuss. Ministeriums der geistlichen etc. Angelegenheiten. Bd. VIII. Die Inschriften von Pergamon unter Mitwirkung von E. Fabricius u. C. Schuchardt herausg. von M. Fränkel. I. Bis zum Ende der Königszeit. 4⁰, XX u. 176 S. Berlin, W. Spemann. [Einzeln käuflich.]

Koerte, G. I rilievi delle Urne etrusche. Volume secondo, parte prima, pubblicata a nome dell' Imperiale Istituto Archaeologico Germanico da G. K. 4⁰, 144 p. con 56 tav. Berlino, in comm. presso G. Reimer.

Koldewey, R. Die antiken Baureste der Insel Lesbos. Im Auftrage des kaiserl. deutschen archäol. Instituts untersucht u. aufgenommen. Mit 29 (z. Th.) farb. Tafeln u. Textabbildungen, 2 farb. Karten von H. Kiepert u. Beiträgen v. H. G. Lolling. gr.-f⁰, V, 90 S. Berlin, G. Reimer in Comm. cart. M. 80. —.

Konferenz in Hissarlik (März 1890). (Berliner philol. Wochenschrift, 17.)

Kraus, F. X. Frauenarbeit in der Archäologie. (Deutsche Rundschau, XVI, 6.)

Kursus, der archäologische, für Lehrer höherer Anstalten. (Correspbl. der Westd. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, Juni.)

Λαμπάκης, Γ. Χριστιανικὴ ἀρχαιολογία τῆς Μονῆς Δαφνίου, μετὰ πολλῶν σχημάτων καὶ εἰκόνων. ἐν Ἀθήναις ἐκ τοῦ τυπογραφείου Ἀ. Παπαγεωργίου. 1889. 8⁰, 144 S.

Lanckoronski, K. Städte Pamphyliens u. Pisidiens. Unter Mitwirkung von G. Niemann u. E. Petersen hrsg. Bd. 1. Pamphylien. Mit 2 Kart. u. 2 Plänen in Farbendr., 31 Kupfertafeln u. 114 Abbild. im Texte. Imp.-4⁰, XVII, 195 S. Wien, Tempsky. cart. M. 100. —., geb. M. 110. —.

Latyschew, W. Zur Geschichte archäologischer Forschungen in Südrussland. Auslese aus den Papieren von Olenin. (Mem. der k. Odessaer Gesellsch. f. Gesch. u. Alterthümer, Bd. XV.) (Russisch.)

Lechat, M. Mors antiques en bronze. (Bullet. de corresp. hellén., quatr. année, 1890, 3—4.)

— H. Observations sur les statues archaïques de type féminin du Musée de l'Acropole. (Bull. de corresp. hellén., quatr. année, 1890, 3—4.)

Leithäuser, G. Der Gigantenfries von Pergamon und die Laokoongruppe. gr. 8⁰, IV u. 37 S. Hamburg, Herold 1889. M. 2. —.

Maignien, E. Les Artistes grenoblois (architectes, armuriers, brodeurs, graveurs, musiciens, orfèvres, peintres, sculpteurs, tapissiers, tourneurs etc.), notes et documents inéd. 8⁰, 384 p. Grenoble, Drevet. fr. 15. —.

Marucchi, O. Notizia archeologica. Le recenti scoperte di Bubaste in Egitto. (Nuova antologia, XXV, 8.)

Merz, H. Das Sinnbild des Fisches im christl. Alterthum. (Christl. Kunstblatt, 5.)

Michaelis, A. Die älteste Kunde von der Mediceischen Venus. (Kunstchronik, N. F., I, 19.)

— The Thasian relief dedicated to the nymphs and to Apollon. (Americ. Journ. of Archæology, vol. V, 4.)

Morgan, J. Mission scientifique au Caucase. Etudes archéologiques et historiques. 2 vol. gr. 8⁰, avec pl. et grav. Leroux. fr. 25. —.

Müller, G. Zur Archäologie des Kreuzes. (Allg. Ztg., 1890, 9.)

Müller, W. Eine Terracotta d. Göttinger Sammlung. Herrn Prof. F. Wieseler zur Feier seiner 50jähr. Lehrthätigkeit an der Universität Göttingen überreicht vom archäol. Seminar. gr. 8⁰, 12 S. mit 1 photogr. Tafel. Göttingen, Dietrich's Verlag. M. 1. 20.

— Quaestiones vestiariae. Gottingae apud Dieterich. Inauguraldissertation. 1890. 8⁰, 53 S. M. 1. —.

Mummenhoff, E. Handwerk und freie Kunst in Nürnberg. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 1.)

Murray, A. S. Sculptures on Greek temples. (The Builder, vol. LVIII, 2456 ff.)

Neumann, W. A. S. Bernwardus von Hildesheim in seiner Zeit. Vortrag. (Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., V, 4.)

Niemann, G. Kampf um Troja. (Kunstchronik, N. F., I, 16.)

Perrot, G. Tirynthe. (Journal des savants, février—avril.)

Ponte, N. Sulle rive del Mediterraneo: arti, industrie e commercio dei popoli antichi. Vol. I. 8⁰, XII, 307 p. Torino, tip. lit. fratelli Pozzo. L. 3. —.

Puchstein, O. Die Parthenonsculpturen. I. Phidias. (Jahrb. d. k. d. archäolog. Instit., V, 2.)

Pulszky, F. Denkmäler der Völkerwanderung. (Ungar. Revue, X, 2.)

— Die Goldfunde von Szilágy-Somlyó, Denkmäler der Völkerwanderung. Lex.-8⁰, 32 S. mit 16 Illustr. im Text und 1 Taf. Budapest, Kilián. M. 1. 50.

Rawlinson, A. History of Phoenicia. 8⁰, 570 p. London, Longmans. 24 sh.

Regalia, E. Sul Museo dell' imperatore Augusto. (Arch. per l'Anthropol. e la Etnologia. Diciannovesimo Volume, 1889.)

Reinach, S. Chronique d'Orient. (Rev. archéologique, mars—avril.)

— Courrier de l'art antique. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

— La Vénus de Milo. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Robert, C. Die antiken Sarkophag-Reliefs. Im Auftrage des kaiserl. deutsch. archäolog. Instituts mit Benutzung der Vorarbeiten von F. Matz herausg. u. bearbeitet. (In 6 Bdn.) 2. Bd. Mythologische Cyklen. gr.-f⁰, XII, 230 S, mit eingedr. Illustr. u. 65 Taf. in Kupfer- u. Lichtdruck. Berlin, Grote. cart. M. 225. —.

Rossbach, O. Zur Nemesis des Agorakritos. (Mittheilungen des k. deutsch. archäol. Inst., Athen. Abth., XV, 1.)

Rossi-Scotti, L. Come Perugia per istorica monumentale tradizione, per lunga serie di artisti e per topografica ubicazione possa considerarsi qual cuna e palladio delle arti belle nell' Umbria: discorso nella solenne premiazione agli studenti della perugina accademia di belle arti li 22 settembre 1889. 8⁰, 15 p. Perugia, tip. V. Bartelli, 1890.

Sarkophag, der, der Kleopatra. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerb., 4.)

Schillbach, R. Ueber Phidias. Vortrag, gehalten am 5. Dec. 1889 im Asyl Schweizerhof. Als Manuscript gedruckt. kl.-8⁰, 30 S. Rixdorf.

Schliemann's Ausgrabungen u. Aegypten. (Die Grenzboten, 10.)

Schlumberger, G. Un empereur byzantin au dixième siècle: Nicéphore Phocas. Ouvrage illustré de 4 chromolithographies, 3 cartes et 240 grav. d'après les originaux ou d'après les documents les plus authentiques. 4⁰, IV, 779 S. Paris, Didot. fr. 30. —.

Schmid, M. Die Darstellung der Geburt Christi in der bild. Kunst. Entwickelungsgeschichtl. Studie. 8⁰, VI, 128 S. mit 63 Illustr. Stuttgart, J. Hoffmann. M. 4. 50.

Schneider, J. Die alten Heer- u. Handelswege der Germanen, Römer u. Franken im Deutschen Reiche nach örtlichen Untersuchungen. 7. Hft. Die ältesten Wege mit ihren Denkmälern im Kreise Düsseldorf. (Sonderabdruck aus dem Jahrb. des Düsseldorfer Geschichtsvereins. 8⁰, 12 S. mit 1 archäol. Karte. Düsseldorf, Bagel. M. 2. —.

Schönermark, G. Die Bedeutung d. Fussbrettes am Kreuze Christi. (Zeitschr. f. chr. Kunst, III, 4.)

Strzygowski. Reste altchristlicher Kunst in Griechenland. (Röm. Quartalschrift, IV, 1.)

Studniczka, F. Zum Klazomenischen Dolon-Sarkophag. (Jahrb. d. k. deutsch. archäolog. Instit., V, 2.)

Tettau, W. J. A. Beiträge zur Kunstgeschichte von Erfurt. [Aus: Mitth. des Ver. f. Gesch. u. Alterthumskde. von Erfurt.] gr. 8⁰, 47 S. Erfurt, Villaret in Comm. M. —. 60.

Tröltsch. Alterthümer aus unserer Heimat (Rhein- und deutsches Donaugebiet). Wandtafeln in Farbendruk. qu.-gr.-f⁰. Stuttgart, Kohlhammer. M. 1. —.

Villenoisy, F. D'une erreur archéologique relative aux bronzes anciens. (Rev. archéolog., mars—avril.)

Waille, V. Note sur un basrelief chrétien trouvé à Cherchell. (Rev. archéolog., mars—avril.)

Walter, E. Die römische Inschrift des Kossiner Bronzegefässes. (Monatsbl. der Gesellsch. f. Pommser'sche Geschichte, 1889, 4.)

Weisshäupl, R. Attische Grablekytos. (Mitth. des k. d. archäol. Inst., Athen. Abth., XV, 1.)

Wernicke, K. Das Dubliner Demosthenesrelief. (Neue Jahrb. f. Philologie u. Pädagogik, hrsg. von A. Fleckeisen u. H. Masius, 141. u. 142. Bd., Heft 3.)

— Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen. Eine archäologische Studie. 8⁰, 143 S. Berlin, G. Reimer, 1890. M. 4. —.

— Zum Verzeichniss der Werke des Skopas. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., V, 2.)

Zamboni, F. Di antichità e belle arti, Firenze, Landi, 1889. 8⁰, 168 S. (Opere di F. Z. Vol. sesto.)

Ziehen, J. Römische Bildwerke im Nationalmuseum zu Pest. (Archäol.-epigr. Mittheilgn. aus Oesterreich-Ungarn, XIII, 1.)

Zschokke, H. Die Felsengräber der alten orientalischen Völker und der christliche Altar. Vortrag. (Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., V, 4.)

II a. Nekrologe.

Artan, Louis, belgischer Maler. (Courrier de l'Art, 25.)

Auvray, Louis, französischer Bildhauer. (Courr. de l'Art, 21.)

Avery, Henry O., Architekt in New-York. (Chron. des arts, 21.)

Ayton-Lee, Ernest C., Architekt in Ramsgate. (Courrier de l'Art, 16.)

Bach, Emilie, Directrice der Fachschule f. Kunststickerei in Wien. (Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., V, 6.)

Bérard, französischer Architekt. (Chron. des arts, 7.)

Bloch, Karl, Maler in Kopenhagen. (Chron. des arts, 10. — Courr. de l'Art, 9. — Kunstchronik, N. F., I, 18.)

Bregonzio, Giuseppe, Bildhauer in Varèse. (Courrier de l'Art, 15.)

Brisset, Pierre Nicolas, Maler in Paris. (Courrier de l'Art, 17. — Chron. des arts, 16.)

Carrick, John, Architekt in Glasgow. (Courr. de l'Art, 20.)

Capeinick, Jean, Blumenmaler in Brüssel. (Chron. des arts, 10.)

Casanova, Professor, Maler in Madrid. (Courr. de l'Art, 9. — Chron. des arts, 10.)

Cinot, Franck, französischer Maler. (Chronique des arts, 10.)

Collignon, Emmanuel, französischer Porträtmaler. (Chron. des Arts, 10.)

Cuzin, franz. Buchbinder. (Courr. de l'Art, 26. — Chronique des arts, 24.)

Demesmay, Just Alexis Joseph Camille, Bildhauer in Besançon. (Courrier de l'Art, 16. — (Chron. des arts, 18.)

Gwilt, John Sebastien, Architekt in Hambleden. (Courrier de l'Art, 12.)

Habelmann, Paul, Kupferstecher zu Berlin. (Kunstchronik, N. F., I, 20.)

Hailstone, Edward, Archäolog und Sammler in Yorkshire. (Courrier de l'Art, 15.)

Hanoteau, Hector, französischer Landschaftsmaler. (Courrier de l'Art, 15. — Chron. des arts, 15. — Kunstchronik, N. F., I, 23.)

Hartel, August, Dombaumeister in Strassburg. (Kunstchronik, N. F., I, 17.)

Hassenpflug, Karl, Bildhauer, Lehrer an der Kunstakademie zu Kassel. (Courr. de l'Art, 10. — Kunstchronik, N. F., I, 17.)

Heinrich, Franz, Architekturmaler in Wien. (Kunstchronik, N. F., I, 23.

Herbert, John Rogers, englisch. Maler. (Chron. des arts, 13.)

Hoff, Karl, Genremaler in Karlsruhe. (Kunstchronik, N. F., I, 28.)

Jüngling, Friedr., Holzschneider in New-York. (K.: Kunstchronik, N. F., I, 19.)

Kretschmer, Hermann, Professor, Genremaler in Berlin. (Kunstchronik, N. F., I, 16.)

Larsac, François Émile de, Maler in Paris. (Courrier de l'Art, 15.)

Le Goff, Joseph, Bildhauer. (Courr. de l'Art, 15.)

Leofanti, Adolphe, Bildhauer in Paris. (Courr. de l'Art, 12. — Chron. des arts, 11.)

Lindau, Martin Bernhard, Inspector beim kgl. Kupferstichkabinet zu Dresden. (Kunstchronik, N. F., I, 16.)

Lurat, Abel, französischer Stecher. (Courrier de l'Art, 24.)

Mac Bride, M. J. A. P., Bildhauer in Liverpool. (Courrier de l'Art, 16.)

Mengelberg, Otto, Geschichtsmaler in Düsseldorf. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 9.)

Michiels, J. B. P., Stecher in Antwerpen. (Courrier de l'Art, 16. — Chron. des arts, 18.)

Müller, Andreas, Professor, Corneliusschüler in Düsseldorf. (Kunstchronik, N. F., I, 22.)

Oliva, Alexandre Joseph, französ. Bildhauer zu Paris. (Courrier de l'Art, 11. — Chron. des arts, 9. — Kunstchronik, N. F., I, 18.)

Penelli, Restaurator der Antiken am Louvre. (Courrier de l'Art, 14.)

Plasencia, Casto, Maler in Spanien. (Chron. des arts, 21.)

Robert-Fleury, Joseph Nicolas, französischer Maler. (Courrier de l'Art, 20. — Chron. des arts, 19. — Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 8.)

Saint-Marcel, Charles Edme, französisch. Maler. (Chron. des arts, 10.)

Salles-Wagner, Adélaïde, französische Malerin. (Le Journal des Arts, 47.)

Salviati, Ant., Glasmaler in Venedig. (Kunstchronik, N. F., I, 16.)

Schuster, Joseph, Blumenmaler in Wien. (Kunstchronik, N. F., I, 23.)

Spitzer, Friedrich, Kunstsammler in Paris. (Courr. de l'Art, 17. — Chron. des arts, 17. — Kunstchronik, N. F., I, 24.)

Sul-Abadie, Jean, französ. Bildhauer. (Courr. de l'Art, 21. — Chron. des arts, 16.)

Todt, Max, Genremaler in München. (Courr. de l'Art, 20. — Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 8.)

Viel-Cazal, französischer Maler. (Courrier de l'Art, 11. — Chron. des arts, 11.)

Wood, John Turtle, Architekt in Worthing. (Courrier de l'Art, 15.)

III. Architektur.

Aitchison. Roman architecture. (The Builder, vol. LVIII, 2452 fg.)

Aufleger, O. Die Klosterkirche in Ottobeuren. (Süddeut. Architektur u. Ornamentik, 18. Jahrh.) Photographische Aufnahmen. gr.-f⁰, 80 Bl. in Lichtdr. München, Buchholz & Werner. In Mappe. M. 25. —.

Boito, C. Condizioni presenti dell' architettura in Italia. (Nuova Antologia, XXV, 3.)

B., N. Annibale de' Lippi architetto della Madonna di Loreto presso Spoleto. (Arch. stor. dell' arte, III, 1. 2.)

Bellini, D. Sull' architettura: ricordanze ai suoi alunni. 8⁰, 42 p. Foligno, stab. tip. P. Spariglia, 1889.

Beltrami, L. Relazione sul concorso per il palazzo del Parlamento in Roma. 8⁰, 15 p. Milano, stab. tip. Pagnoni, 1890.

Blankenstein, H. Karl Bötticher, sein Leben und Wirken. [Aus: Centralbl. d. Bauverwaltung.] gr. 8⁰, 16 S. Berlin, Ernst & Korn. M. —. 50.

Burckhardt, J. Geschichte der Renaissance in Italien. 3. Aufl., unter Mitwirkung des Verf. bearb. von H. Holtzinger. Mit 261 Illustr. (In 10 Liefgn.) 1. Lfg. gr. 8⁰, 48 S. Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 1. 20.

Cavazza, F. G. Il palazzo del Comune in Bologna. (Arch. stor. dell' arte, III, 3. 4.)

Château, le, de Dijon. 8⁰, 11 p. et grav. Dijon, impr. Jobard.

Clemen, P. Der karolingische Kaiserpalast zu Ingelheim. (Westd. Zeitschr. f. Geschichte u. Kunst, IX, 1.)

Deininger. Villa Margon. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XV, 4.)

Dittrich. Inneres Aussehen und innere Ausstattung der Kirchen des ausgehenden Mittelalters im deutschen Nordosten. I. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 4.)

Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von d. Zeichenkunst in den Bauten der Medici. Zum erstenmale hrsg. u. bearb. von W. v. Oettingen. gr. 8⁰, XII, 751 S. Wien, Graeser. (Quellenschriften f. Kunstgeschichte, N. F., Bd. 3.)

Fisenne, L. Die polychrome Ausstattung der Aussenfassaden mittelalterlicher Bauten. (Zeitschrift für christl. Kunst, III, 2.)

G., C. Das Nordost-Thor vom kgl. Stallhof in Dresden. Mit Tafel. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 3.)

Gilhofer & Ranschburg. Antiquar. Katalog, Nr. 29: Architektur, Ornamentik. 102 Nos. Wien.

Humann, G. Ueber die Entstehung des Würfelcapitäls und den Einfluss des Holzbaues auf die Ausbildung constructiver u. ornamentaler Einzelheiten, insbesondere der Basen u. Capitäle des romanischen Stils. (Jahrb. des Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinlande, 88. Heft.)

Jacobsthal, E. Rückblicke auf die baukünstlerischen Principien Schinkel's u. Bötticher's. Rede. (Festschrift der Techn. Hochschule zum Geburtstag des Kaisers. Berlin.) 8⁰, 20 S.

Jenny, S. Die Kirche zu Landeck. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., N. F., XVI, 1.)

Kutschmann, T. Das städtische Spiel- u. Festhaus in Worms. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 7.)

March, O. Das städtische Spiel- und Festhaus in Worms. (Deutsche Bau-Ztg., 14.)

Lohde-Bötticher, Clarissa. Aus dem Leben Karl Bötticher's. Von seiner Gattin. Mit einem Bildniss K. Bötticher's. gr. 8⁰, V, 119 S. Gotha, F. A. Perthes. M. 2. 40.

Maresca, A. Domenico Morelli ed il duomo d'Amalfi. (Arte e Storia, IX, 5.)

Mariani, V. L'architettura in Venezia: monografia. 4⁰, 29 S. Roma, st. reale D. Ripamonti.

Maulbronn, das Kloster, in Württemberg. 30 Bl. in Lichtdruck nach photogr. Aufnahmen von Kempermann u. Slevogt. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. 4 Bl. Stuttgart, Neff. M. 2. 40.

Monumental-Bauten, Wiener. Abth. I—V. Kleine Ausgabe. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. Wien, Ad. Lehmann. M. 20. —.

Münzenberger. Einige Bemerkungen über den Bau kleinerer und einfacherer Kirchen. (Zeitschrift f. christl. Kunst, III, 1.)

Näher, J. Die Entstehung u. Entwickelung der deutschen Steinmetzzeichen insbesondere an den mittelalterlichen deutschen Kriegsbaudenkmälern. (Jahrb. des Ver. v. Alterthumsfreunden im Rheinlande, 88. Heft.)

Neuwirth, J. Die Wochenrechnungen und der Betrieb d. Prager Dombaues in den J. 1372 bis 1378. Lex.-8⁰, IV, 510 S. mit 5 Lichtdr.-Taf. Prag, Calve. M. 15. —.

— Zur Geschichte der Bauten in Ingelheim. (Westd. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, IX, 1.)

Nordhoff, J. B. Die westfälischen Domkirchen. (Jahrb. des Ver. von Alterthumsfr. im Rheinlande, 88. Heft.)

Orth, A. Die Dankeskirche in Berlin. gr.-f⁰, 20 S. mit 5 Kupfertaf. u. 14 Holzschn. Berlin, Ernst & Korn. cart. M. 12. —.

Paris, P. Manual of Ancient Sculpture, with 187 Illustr. 8⁰, 378 p. London, Grevel. 10 sh. 6 d.

Rathhaus, das, zu Breslau. (Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. d. D. Reich, 6.)

Renovationen, etwas über, an und in Kirchen. (Mitth. a. d. Diöcesan-Mus. in Leitmeritz, 13.)

Rochebrune, O. La Chapelle funéraire de l'église de Bourneau (Vendée). (Gaz. des B.-Arts, avril.)

Schönherr, D. R. Geschichte des Grabmals Maximilians I. u. der Hofkirche zu Innsbruck. (Jahrb. d. kunsthist. Sammlg. d. Allerh. Kaiserhauses, XI.)

Scholz, E. Die Residenzen der regierenden Fürsten. f⁰. 25 Lichtdr.-Taf. mit 9 Bl. Text. Berlin, Nitschke & Löchner. M. 50. —.

Sgarlata, F. S. Nuovo metodo di architettura, secondo il manuale dei cinque ordini di Barozzi, ad uso degli ingegneri, capi-maestri ed impresarî. 8⁰, 53 p. Palermo, stab. tip. Virzì.

Siri, V. L'Architettura di tutti i tempi; discorso letto nel luglio 1887 nelle sale dell' accademia di belle arti in Ravenna nel dì della solenne distribuzione de' premî agli allievi dell' accademia stessa. 8⁰, 63 p. Ravenna, tip. Calderini, 1890.

Sommer, O. Der Dombau zu Berlin und der protestant. Kirchenbau überhaupt. 1. (Westermann's Monatshefte, Juni.)

Strack, H. Baudenkmäler Roms des 15.—19. Jahrhunderts in photogr. Original-Aufnahmen, als Ergänzung zu Letarouilly „Édifices de Rome moderne". (In 3 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰, 25 Lichtdrucktaf. mit 1 Blatt Text. Berlin, Wasmuth. M. 25. —.

Treves, V. L'architettura d'oggi, gli architetti e le scuole d'architettura in Italia: conferenza tenuta alla società filotecnica di Torino la sera del 14 marzo 1890, con un' appendice. 8⁰, 50 p. Torino-Palermo, Carlo Clausen edit. (Torino, tip. V. Bona.) L. 1. —.

Uhde, C. Baudenkmäler in Spanien u. Portugal. 2. Lfg. f⁰, 16 Lichtdr.- u. 2 Farbdr.-Taf. mit 5 S. Text. Berlin, Wasmuth. In Mappe. à M. 20. —.

Vogt, W. Elias Holl, der Reichsstadt Augsburg bestellter Werkmeister. (Bayer. Bibliothek, Bd. 7.) 8⁰, 78 S. Bamberg, Buchner. M. 1. 40.

Westfront des kgl. Schlosses [zu Berlin]. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 13.)

IV. Sculptur.

Behr. Das Taufbecken im Dom zu Hildesheim. (Christl. Kunstblatt, 2.)

Beissel, S. Der Taufbrunnen des Domes zu Hildesheim. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 12.)

Bertolotti, A. Figuli, fonditori e scultori in relazione con la corte di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII: notizie e documenti raccolti dagli archivi mantovani. 8⁰, 115 p. Milano, tip. Bartolotti di Giuseppe Prato.

Bildwerken, von unseren mittelalterlichen. (Kirchenschmuck [Seckau], 2.)

Bode, W. Versuche der Ausbildung des Genre in d. florentinischen Plastik des Quattrocento. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml., XI, 2.)

Brücke, E. Nacht u. Morgen des Michelangelo. (Deutsche Rundschau, XVI, 5.)

Buff, A. Das Grabmal des Apothekers Nicol. Hofmair in der St. Morizkirche zu Augsburg. (Mittheil. des German. National-Mus., 1890, S. 15.)

Caffarena, L. La sculpture navale au XVIIe siéc. Pierre Puget, d'après des lettres inédites de Colbert. 8⁰, 15 p. Paris, impr. Plon, Nourrit & Cie.

Courajod, L. Une buste de marbre sculpté en 1610 par Guillaume Dupré. Au Musée du Louvre. (Chron. des arts, 8.)

Dernjač, J. Georg Raphael Donner, seine Vorgänger und Zeitgenossen. (Oesterr.-ungar. Revue, VIII, 135 fg.)

Didelot, C. Études d'anaglyptique sacrée. (Revue de l'art chrétien, VII, 4.)

Effmann, W. Gothische Steinkanzel zu Tinnberge bei Münster in W. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 1.)

— Romanischer Taufstein zu Geislingen. (Zeitschrift f. christl. Kunst, 11.)

F., C. Un' opera di Giovanni della Robbia. (Arch. storico dell' arte, III, 3. 4.)

Fenger, L. Das Sandstein-Crucifix in der Holmenkirche in Kopenhagen. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1.)

Fischer, J. Domkreuzgang und Mortuarium zu Eichstätt. gr. 8⁰, 14 S. mit 3 Illustr. Eichstätt, Brönner. M. —. 80.

Gnoli, D. Le opere di Mino da Fiesole in Roma. (Arch. storico dell' arte, III, 3. 4.)

Guiffrey, J. Le tombeau des Castellan à Saint-Germain-des-Prés par François Girardon. (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 10.)

— Le tombeau du cardinal de Richelieu, par François Girardon. (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 10.)

Jacquot, A. Un bas-relief ignoré. 8⁰, 7 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit & Cie.

Ilg, A. Werke des „Moderni" in den kaiserl. Sammlungen. (Jahrb. d. kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, XI.)

Imparato, F. Documenti relativi al Bernini e a suoi contemporanei. (Archivio storico dell' arte, III, 3. 4.)

Klement, K. Sculpturen von Dalmatien. (Archäol.-epigr. Mittheil. a. Oesterr.-Ung., XIII, 1.)

Lasteyrie, R. Une Vierge de Germain Pillon à l'église de la Couture au Mans. (Revue de l'art chrét., I, 2).

Mazet. Le tombeau de Chenerailles (Creuse). (L'Ami des monuments, 18.)

Melani, A. Studiando la policromia nelle statue. (Arte e storia, IX, 15.)

Meyer, A. G. Das venetianische Grabdenkmal der Frührenaissance. Inauguraldiss. Leipzig. f⁰, 47 S.

Rahn, J. R. Der Schnitzaltar von Lavertezzo-Verzasca. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., XXIII, 2.)

Rée, P. J. Ernst Rietschel, der Schöpfer des Luther-Denkmals zu Worms. Vortrag. Mit einem Vorwort von G. Bohrer. 8⁰, 29 S. mit Bild. Nürnberg, Raw. M. —. 40.

Ridolfi, E. I discendenti di Matteo Civitali. (Arch. stor. ital. 1889, fasc. 2. 3.)

Schadow, Gottfried. Aufsätze und Briefe, nebst einem Verzeichniss seiner Werke. Zur 100jähr. Feier seiner Geburt hrsg. v. J. Friedländer. 2., verm. Aufl. gr. 8⁰, VII, 172 S. mit Abbild. Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 4. —.

Schnerich, A. Mittelalterliche Bildwerke in der Kirche zu Maria-Saal. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commission, N. F., XVI, 1.)

Schnütgen, A. Hochrelief der Kreuztragung Christi in Bronzeguss. (Zeitschr. für christl. Kunst, II, 17.)

— Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe Adolf u. Anton von Schauenburg im Dome zu Köln. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 4.)

— Spätgothisches Schaualtärchen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 1.)

Sommer, G. Die alten Stuckreliefs in d. Klosterkirche zu Westgröningen bei Halberstadt. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 11.)

Thonmodell, nochmals das, der Bildhauer. (Kunstwart, III, 12.)

Venturi, A. La scultura emiliana nel Rinascimento: I. Modena. (Arch. storico dell' arte, III, 1. 2.)

Waal, de. Drei altchristliche Sarkophagdeckel. (Röm. Quartalschrift, IV, 1.)

Wickhoff, F. Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche. (Zeitschr. f. b. Kunst, N. F., I, 4.)

Wolfram, G. Die Reiterstatuette Karls d. Gr. aus der Kathedrale zu Metz. gr. 8⁰, III, 26 S. mit 2 Lichtdruck-Taf. Strassburg, Trübner. M. 2. —.

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Abnahme, die, der Langer'schen Fresken in der „Schlosswirthschaft" von Haidhausen. (Zeitschrift d. bayer. Kunstgewerbe-Ver. München, Beiblatt, 1890, 4.)

Andes, L. E. Glasmalerei-Imitation. (Tapeten-Ztg., III, 2.)

Anselmi, A. Ricerca di una tavola dipinta in Arcevia da Luca Signorelli. (Archivio stor. dell' arte, III, 3. 4.)

Armstrong, W. David Ryckaert, painter. (Portfolio, Februar.)

Ausschmückung, die malerische, der Vorhalle zum Magistrats-Sitzungssaale des Berliner Rathhauses. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 7.)

Bagli, G. Di Bittino da Faenza e della scuola pittorica romagnola del suo tempo: discorso letto nel luglio 1886 nelle sale dell' accademia di belle arti in Ravenna nel di della solenne distribuzione de' premî agli allievi dell' accademia stessa. 8⁰, 23 p. Ravenna, tip. Calderini.

Berlepsch, H. E. Wilhelm Riefstahl. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 7. 8.)

Bode, W. u. A. **Bredius**. Der Haarlemer Maler Johannes Molenaer in Amsterdam. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, XI, 2.)

Bredius, A. Die Schildersfamilie Moninckx. (Oud-Holland, 4.)

Brehmer, W. Zur Geschichte der Lübecker Malerei. (Mitth. d. Vereins f. Lübeckische Geschichte u. Alterthumskde., IV, 5.)

Briefwechsel zwischen Moritz v. Schwind und Eduard Mörike. Mitgetheilt v. J. Baechtold. gr. 8⁰, 108 S. mit Illustr. Leipzig, Verlag d. litterar. Jahresber. (A. Seemann). M. 2. —.

Caffi, M. Jacobello dal Fiore. (Arte e storia, IX, 14.)

— Il Morte da Feltre, pagina anonima della storia pittorica, e Lorenzo de Luzo da Feltre, pittore nel secolo XVI. 8⁰, 14 p. Milano, tip. Bertolotti di Giuseppe Prato, 1889.

Carriere, M. Diego Velasquez, der Meister des Realismus. (Westerm. Monatshefte, Juni.)

Chiechio, G. C. Pitture del santuario di Mondovì. 16⁰. Cuneo, tip. Subalpina.

Chmelarz, E. König René der Gute und die Handschrift seines Romanes „Cuer d'Amours Espris“ in der k. k. Hofbibliothek. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserh., XI.)

Colin Campell, Lady. Artists studies. (Art Journal, März.)

Csontosi, J. Bildnisse des Königs Mathias Corvinus und der Königin Beatrix in den Corvin-Codexen. [Aus: Ungar. Revue.] Lex.-8⁰, 51 S. mit Abbild. Budapest, Kilián. M. 3. —.

Dernjac, J. Ein österreichischer Soldatenmaler. [Felician Freih. v. Myrbach-Rheinfeld.] (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., I, 8.)

Diehl, C. Les Mosaïques byzantines de la Sicile. (L'Art, 617.)

Distel, T. Neues zu Altdorfer. (Kunstchronik, N. F., I, 26.)

Durrieu, P. Notes sur quelques manuscrits précieux de la collection Hamilton vendus à Londres au mois de mai 1889. 8⁰, 17 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouv., Paris.

Effmann, W. Titelblatt des Werdener Psalteriums. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 11.)

Entwickelung, die, der Freilichtmalerei. (Kunstwart, III, 11.)

Erinnerung, zur, an Bernhard Neher. (Christl. Kunstblatt, 1.)

Fels, F. M. Religiöse Motive in der neuen Malerei. (Die Gegenwart, 11.)

Fischer, L. H. Indische Malerei. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 9.)

Fleres, U. Alfredo Ricci. (Archivio stor. dell' arte, III, 3. 4.)

Frescomalerei [des Pinturicchio in der Libreria des Doms von Siena]. (Corresp.-Bl. für den D. Malerbund, 17.)

Frizzoni, G. La raccolta Galliera in Genova e alcuni dipinti antichi a Levanto. (Arch. stor. dell' arte, III, 3. 4.)

— Lionardo da Vinci's und Hans Holbein's d. j. Handzeichnungen in Windsor. (Zeitschr. für bild. Kunst, N. F., I, 9.)

Funck-Brentano, F. Documents sur quelques peintres français des XIVe et XVe siècles. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

G., L. Un Tableau de Rembrandt, découvert au Pecq. (Chron. des arts, 7.)

Gaedertz, K. T. Rafael's kleine heil. Familie. (Allg. Ztg., Beil. 46.)

Gemälde-Galerie, die kaiserliche [Belvedere], in Wien. Eine Anzahl der hervorragendsten Gemälde alter Meister in Heliograv. nach direct. photogr. Aufnahmen von J. Löwy. Mit erläut. Text von R. v. Engerth. Hrsg. mit specieller Genehmigung d. Hoh. Oberstkämmerer-Amtes. (In 24 Lfgn.) 1. Lfg. gr.-f⁰. 5 Bl. mit 5 Bl. Text. Wien 1889, Löwy. Vor der Schrift M. 15. —; nach der Schrift M. 9. —.

Glasmalerei betreffend. (Corresp.-Bl. für den D. Malerbund, 14.)

Goldschmidt, A. Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Mit 43 Lichtdr.-Taf. von Joh. Nöhring. gr.-f⁰, VI, 39 S. Lübeck, Nöhring 1889. M. 25. —.

Gonse, L. Le „Rembrandt“ du Pecq. (Chron. des arts, 8. — Gaz. des B.-Arts, 1er avril.)

Graul, R. Fritz August Kaulbach. (Die graph. Künste, XIII, 2.)

Greve, G. Die nackte Figur im Vordergrunde von Holbein's Madonna des Bürgermeisters Meyer. (Kunstchronik, N. F., I, 24.)

H., S. Lebrun und Lancret. (Frankf. Ztg., 43.)

Haendcke, B. Arnold Böcklin in seiner historischen und künstlerischen Entwickelung. gr. 8⁰, 30 S. Hamburg, Haendcke & Lehmkuhl. M. —. 80.

— Nikolaus Manuel, gen. Deutsch. (Kunstchr., N. F., I, 28.)

Hann, F. G. Das jüngste Gericht in Milstadt, nebst Betrachtungen über mittelalterl. Weltgerichtsbilder. Eine ikonographische Studie. (Neue Carinthia, 1.)

Harck, F. Ueber einige verkannte Bilder Hans Baldung Griens. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, XI, 2.)

Hartinger, Anton. (Allg. Kunstchronik, 4.)

Heinemann, C. Zur diplomatischen Wirksamkeit des Rubens. (Kunstchronik, N. F., I, 25.)

Hymans, H. Pierre Breughel le vieux. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Jännicke, F. Handbuch der Glasmalerei. Zugleich Anleitung für Kunstfreunde zur Beurtheilung von Glasmalereien. 8⁰, VIII, 299 S. mit 31 Illustr. Stuttgart, Neff. M. 4. 50.

Jaksch, A. Die Scorel'sche Altartafel zu Obervellach und ihre Stifter. (Neue Carinthia, 2.)

Jouin, H. Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. 4⁰, 826 p. Paris, Laurens.

Kobell, L. Kunstvolle Miniaturen u. Initialen aus Handschriften des 4.—16. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung der in Hof- und Staatsbibliothek zu München befindlichen Manuscripte. Geschichtliche Beiträge. (In 5 Lfg.) Lfg. 1. f⁰, 12 S. mit 7 Taf. in Chromolithogr. u. Lichtdr. München, J. Albert. M. 8. —.

Kuenstle, C. B. Das Mausoleum von St. Costanza und seine Mosaiken (nach de Rossi). (Röm. Quartalschrift, IV, 1.)

Lefort, P. Les peintures de Véronèse au Musée de Madrid. (Gaz. d. B.-Arts, juin.)

Leonardo da Vinci. Trattato della pittura, condotto sul codice vaticano urbinate 1270, con prefazione di Marco Tabarrini, preceduto dalla vita di Leonardo scritta da Giorgio Vasari, con nuove note e commentario di Gaetano Milanesi Roma, Unione cooperativa edit., 1890. 8⁰, fig. XX, XXXXVIII, 324 p., con due tavole. L. 12. —.

Leprieur, P. L'Adoration des Mages de Mabuse à Castle-Howard et sa copie au Musée de Nuremberg. (Chron. des arts, 15.)

Lepszy, L. Jan Matejko. Biographische Skizze. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 9.)

Levin, T. Noch ein Wort zur Erinnerung an Eduard Bendemann. (Kunstchr., N. F., I, 21.)

Locatelli, P. Notizie intorno a Giacomo Palma il Vecchio ed alle sue pitture. 4⁰, 94 p. con diciotto tavole. Bergamo, stab. tip. fratelli Cattaneo succ. Gaffuri e Gatti.

Lübke, W. Schwind und Mörike. (Allg. Ztg., Beil. 108.)

Lützow, C. Raffael's Bildungs- und Entwickelungsgang. [Aus: Graph. Künste.] gr. 4⁰, III, 58 S. mit 10 Taf. und 37 Text-Illustr. Wien, Gesellschaft f. vervielf. Kunst. M. 12. —.

Marmottan, P. Les Peintres de la ville d'Arras depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours. 8⁰, VI, 68 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Melani, A. Un „Tractato di Pictura" du XVe siècle. (Courrier de l'Art, 9.)

Meyer, J. Ein burgundisches Brevier. (Thurgauische Beiträge etc., Heft 29.)

Michel, E. La jeunesse de Rembrandt. (Gaz. des B.-Arts, févr.)

Milkowicz, W. Ein Taschenkalender aus dem Jahre 1415, resp. 1054. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XVI, 1.)

Momméja, J. Les Fresques du château de Bioule (Tarn-et-Garonne). 8⁰, 15 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Monkhouse, C. The Earlier English Water Colour Painters. 8⁰, 146 p. London, Seeley. 21 sh.

Monument funéraire, le, de Paul Baudry. (Chronique des arts, 9.)

Müller, H. A. L. Meissonnier. (Vom Fels zum Meer, 10.)

Naquet, F. Fragonard. Avec 41 grav. 4⁰. Librairie de l'Art. fr. 3. —.

Navratil. Die Mosaikschule der Benedictiner zu S. Severino in Neapel. (Studien u. Mitth. a. d. Benedict.- u. Cistercienser-Orden, X, 4.)

Pératé, A. Les fresques du cloître d'Abondance. (La Chron. des arts et de la curiosité, 6.)

Pick, A. Ueber den Erfurter Maler und Kunstgelehrten Manasse Unger. Vortrag. 8⁰, 31 S. Erfurt, Bartholomäus. M. —. 50.

Pratesi, M. I grandi pittori veneti del cinquecento. Paolo Veronese. (Nuova Antologia, XXV, 6.)

— — — Tiziano. (Nuova Antol., XXV, 7.)

— — — Jacopo Tintoretto. (Nuova Antologia, XXV, 10.)

Prou, M. Dessins du XIe siècle et peintures du XIIIe siècle. (Revue de l'art chrétien, I, 2.)

Rahn, R. Die schweizerischen Glasgemälde in der Vincent'schen Sammlung in Constanz. (Mittheil. der antiquar. Gesellsch. in Zürich, 22. Bd., 6. Heft.)

Rahn, J. R. Das älteste Glasgemälde in der Schweiz. (Anz. f. schw. Alterthkde., XXIII, 2.)

Redgrave, R. and S. A Century of Painters of the English School. 2nd ed., Abridged and Continued to the Present Time. 4⁰, XXIV, 479 p. London, Low.

Requin. Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au XVe siècle. 8⁰, 103 p. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Riehl, W. H. Erinnerungen an Moriz v. Schwind. (Allgem. Ztg., Beil. 57.)

Ritscher, J. Anleitung zur Pastellmalerei. Neubearbeitet von A. Bröcker. 2. Aufl. 8⁰, 64 S. mit Abbildungen. Dresden (Leipzig, Levien). M. 1. —.

Rosenberg, A. Antoine Watteau. (Die Grenzboten, 49. Jahrg., 4.)

Rossi, G. B. Insigni scoperte nel cimiterio di Priscilla; residui d'affreschi. (Bulletino di archaeolog. christiana, S. IV, a. VI, Nr. 1. 2.)

— U. Due dipinti di Piero Pollajuolo. (Archivio storico dell' arte, III, 3. 4.)

Sammlung, die Graf'sche, antiker Porträts. (Kunstwart, III, 13.)

Schmidt, W. Georg Lemberger. (Kunstchronik, N. F., I, 20.)

Schnütgen. Das alte Rosenkranzbild in der St. Andreaskirche zu Köln. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 1.)

— Mittelalterliche Miniatur-Glasmalereien im Kunstgewerbemuseum zu Köln. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 1.)

— A. Tafelgemälde aus der Schule des Meisters der Lyversberger Passion. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 12.)

Schram, W. Die Malerin Angelica Kauffmann. Ein Lebensbild. Nach den Quellen bearbeitet und durch 15 Briefe von und an Angelica beleuchtet. gr. 8⁰, III, 64 S. mit Bildniss in Lichtdr. Brünn, Rohrer. M. 1. 50.

Steche. Die Gewölbmalerei in der Kirche zu Meldorf in Dithmarschen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 1.)

Stein, H. La collection des vélins du Muséum d'histoire naturelle à Paris. (Gazette des B.-Arts, avril.)

Stephens, F. G. E. Burne-Jones's mosaics at Rome. (Portfolio, Mai.)

Stiassny, R. Georg Penz als Italist. (Kunstchronik, N. F., I, 12.)

Stückelberg, E. Wappenscheiben von Auenstein. (Arch. hérald. suiss., IV, 1.)

Tafelgemälde aus der Schule des „Meisters der Lyversberger Passion". 2) Die Verkündigung Mariä. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 2.)

Thalhoffer's Fechtbuch (Ambraser Codex) aus dem Jahre 1459, gerichtl. und andere Zweikämpfe darstellend. Mit hoher Bewilligung des k. k. Oberstkämmereramtes hrsg. von G. Hergsell. gr. 4⁰. VII, 45 S. mit 116 Taf. in Lichtdruck. Prag, Calve. M. 50. —.

— (Gothaer Codex) aus dem Jahre 1443. gr. 4⁰, XI, 42 S. mit 160 Taf. in Lichtdr. Ebda. M. 50. —.

Terey, G. Das Snewelinsche Altarwerk des Hans Baldung Grien. (Zeitschr. f. b. Kunst, N.F., I, 9.)

Trenkwald's Marien-Cyklus in der Votivkirche in Wien. (St. Leopold-Bl., 3.)

Untersuchung der verschiedenen Verfahrungsarten, welche bei der Oelmalerei seit Hubert's und Johann van Eyck's Zeiten bis auf den gegenwärtigen Augenblick in Anwendung gebracht wurden. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 88. 89.)

Woermann, K. Jusepe de Ribera. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., I, 6.)

— Ludwig Richter-Feier der Dresdener Kunstgenossenschaft. Lebende Bilder nach Richterschen Holzschnitten. Dichtung v. K. W. f⁰. 20 S. mit Holzschn. Dresden. (Warnatz & Lehmann.) M. 1. —.

Wyzewa, T. Les grands Peintres de Flandres et de la Hollande. Ouvr. orné de 138 grav. 4⁰. 190 p. Paris, Firmin-Didot et Cie.

— et X. **Perneau**. Les grands Peintres de la France. Ouvr. orné de 124 grav. 4⁰, 192 p. Ebenda.

— Les grands Peinters de l'Italie. Ouvr. orné de 124 grav. 4⁰, 191 p. Ebenda.

Zimmermann, M. Gedächtnissrede auf Eduard Bendemann, bei der Kgl. Kunst-Akademie u. d. Künstlerschaft Düsseldorfs am 28. Febr. 1890. 8⁰, 16 S. Düsseldorf, F. Bagel. M. —. 50.

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Ambrosoli, S. Patacchina Savonese inedita di Filippo Maria Visconti. (Rivista italiana di numismat., III, 1.)

Armoiries de Longueville et de Georges de Diesbach. (Arch. hérald. suisse, IV, 1.)

Armorial. Chi sont li duc li conte li visconte li banereche et li chevalr qui furent sur le Kununre en frise lannre singur M.CCC. XCVI. — Ancien armorial contenant 333 écussons de chevaliers Neerlandais, Belges, Français et Allemands qui, sous Albert de Bavière, ont été faire la guerre en Frise en 1396. Cet armorial est conservé aux Archives du royaume de Pays-Bas à la Haye et copié par J. M. Lion. gr.-f⁰, 4 p. en 14 platen met wapens in kleuren. La Haye, Mart. Nyhoff. fr. 15. —.

Bahrfeldt, E. Der Münzfund von Aschersleben. Ein Beitrag zur Denarkunde des 13. u. 14. Jahrhunderts. Mit 4 Münztafeln u. Abbild. im Text. gr. 8⁰, 66 S. Berlin (Weyl). M. 3. —.

Beissel. Das Siegel des Mainzer Domkapitels aus dem 13. Jahrhundert. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 12.)

Blösch, E. Ein alter Siegelstempel. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskde., XXIII. 1.)

Bonsdorff, C. Das Landes- und die Landschaftswappen des Grossfürstenthums Finnland. (Der deutsche Herold, 3.)

Buschmann, H. Bracteatenfunde an Kirchenglocken zu Verden. (Zeitschr. f. Numismatik, XVII, 1.)

Carnon, E. Monnaies du commencement du XIe siècle, frappées dans le comté de Bourgogne. (Revue numismat., 1889, IV.)

— Monnaies du vexin. (Ann. de la soc. franç. de numismat., janv.—févr.)

Chabbloz, F. Les sobriquets et les armoiries de communes. (Arch. hérald. suisse, III.)

Charrier, L. Numismatique africaine. (Revue belge de numismatique, 1890, Livr. 2.)

Cumont, G. Monnaies franques découvertes dans les cimetières francs d'Eprave (province de Namur). (Revue belge de numismat., 1890, Livr. 2.)

Deschamps de Pas, L. Description de quelques sceaux-matrices relatifs à l'Artois et à la Picardie. 8⁰, 99 p. et planches. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Destouches, E. Geschichte des königl. bayer. Haus-Ritterordens vom heil. Georg. Nach urkundlichen Quellen des Ordensarchives dargestellt. (Bayer. Bibliothek, Bd. 2.) 8⁰, 91 S. Bamberg, Buchner. M. 1. 40.

Driesten, van. Armorial national des villes de France. 506 blasons en chromo, or et argent. Liège et Paris, Claesen. Deux planch. fr. 6.—.

Earle-Fox, H. B. Note sur quelques monnaies attiques rares ou inédites. (Revue numismat., VIII, 1.)

Fischer, F. Wappenbüchlein der Pfisterzunft in Luzern. (Geschichtsfreund, Mittheil. des histor. Vereines der V Orte, 44.)

Fraccia, G. Antische monete siciliane, inedite o nuove. (Il Buonarroti, Ser. III, Vol. III, Quaderno X.)

Friedensburg, F. Studien zur Münzgeschichte Schlesiens im 16. Jahrh. II. (Zeitschr. f. Numismat., XVII, 2.)

— Zwei Denarfunde aus dem 10. bis 11. Jahrh. (Ebenda, XVII, 2.)

Furse, E. H. Mémoires numismatiques de l'ordre souverain de Saint Jéan de Jérusalem illustrées avec les médailles et monnaies frappées par les grands maîtres de l'ordre. 12e édit. 4⁰, fig., 430 p. con 4 tav. Rome, typ. Forzani e Co.

Geigy, A. Haldenstein u. Schauenstein-Reichenau u. ihre Münzprägungen. (Bull. de la Soc. suisse de Numismat., 1889, 8.)

— Rollbatzen. (Bull. de la Soc. suisse de Numismat., 1889, 11.)

Guiffrey, J. Médailles de Constantin et d'Héraclius acquises par Jean, duc de Berry, en 1402. (Revue numismat., VIII, 1.)

Hassencamp, R. Münzfund von Olobok. (Zeitschrift der hist. Gesellschaft f. die Provinz Posen, V, 2.)

Huguenin, J. Armoiries de familles Neuchâteloises. Neuchâtel, Cabinet héraldique, 1889.

Humpen, gläserne, aus dem Jahre 1590 mit den v. Giech'schen u. von Schaumburg'schen Wappen. Mit 1 Taf. (Der deutsche Herold, 2.)

Jaksch, A. Ein Ducaten von König Mathias Corvinus. (Neue Carinthia, 2.)

— Münzfund zu Heiligen-Gestade am Ossiacher See. (Neue Carinthia, 2.)

Jäklin, D. Wappen der anno 1887 lebenden Bürgergeschlechter der Stadt Chur. 4⁰, 21 S. 17 Taf. Chur, J. Rich.

Imhoof-Blumer, F. Griechische Münzen. Neue Beiträge und Untersuchungen. Mit 378 Abbildungen auf 14 Lichtdr.-Taf. [Aus: Abhandlungen der bayer. Akad. d. Wiss.] gr. 4⁰, (S. 525—798.) München, Franz' Verl. in Comm. M. 40. —.

Jonghe, B. Description de quelques monnaies inédites ou peu connues d'Anne de la Marck, abbesse de Thorn, et analyse de quelques actes relatifs au monnayage de cette abbeye. (Revue belge de numismat., 1890, Livr. 2.)

Ledebur. Die preussische Königskrone. (Der deutsche Herold, 3.)

Leduc. Histoire des décorations en France. Origine historique et description des ordres, croix, médailles et insignes antérieurs et postérieurs à la Révolution. 12⁰, 147 p. Le Mans, impr. Massiète.

Liebenau, T. Umprägungen. (Bull. de la Soc. suisse de numismat., 1889, 9.)

— Die Münzmeister von Luzern. (Bull. de la Soc. suisse de Numismatique, 1890, 1.)

Löbbecke, A. Griechische Münzen aus meiner Sammlung. (Zeitschr. f. Numismatik, XVII, 1.)

— Münzfund bei Avola. (Zeitschr. f. Numism., XVII, 2.)

Luppi, C. P. Ireneo Affò. (Rivista italiana di numismat., III, 1.)

Man, Mlle Marie de. Mélanges de numismatique zélandaise. (Revue belge de numismat., 1890, Livr. 2.)

Marx, R. Les Médailleurs français depuis cent ans. (Revue des arts décor., 7. 8.)

Maxe-Werly, L. Monnaies mérovingiennes. — Trouvaille de Saint-Aubin (Meuse). (Revue numismat., VIII, 1.)

Monnaies royales et féodales (Collect. X . . .). 8⁰, 39 p. avec fig. Paris, MM. J. Hermerel et R. Serrure, experts.

Mowat, R. Piavonius, nom de famille de l'empereur Victorin: Pius, surnom mobile des Tétricus. (Revue numismat., VIII, 1.)

Müller, O. F. Die Münzen auf Meininger Privatpersonen. Mit 4 Taf. Abbildungen in Lichtdr. 57 S. (Schriften des Vereines f. Meiningische Geschichte u. Landeskde, 8. Heft.) M. 3. —.

Münzfund an der Strasse von Sessana nach Görz. (Mittheilgn. der k. k. Central-Commission, XVI, 1.)

Murray, A. S. Athena Parthenos. (The classical Review, IV, 3.)

Naveau, L. Numismatique du marquisat de Franchimont. (Revue belge de numismat., 1890, Livr. 2.)

Neumann, W. Medaille zu Ehren des Dombaumeisters Friedrich Freih. v. Schmidt. (Wr. Dombauvereins-Blatt, II. Ser., 7.)

Orden u. Medaillen, die kaiserl. russischen. Autoris. deutsche Ausg. mit erläuterndem Texte von A. Deubner. Nebst einer Gr.-Fol.-Taf. in Farbendr. gr. 4⁰, 8 S. Berlin, Deubner. M. 2. 50.

Oreschnikow, A. Ueber die Aera auf den Münzen der Pythodoris. 8⁰, 24 S. Moskau 1885. (Russisch.)

Pick, B. Ueber einige Münzen der römischen Kaiserzeit. (Zeitschr. f. Numismat., XVII, 2.)

Platel, E. Falsche Münzen. (Bull. de la Soc. suisse de Numismat., 1889, 8.)

Promis, V. Moneta inedita di Pietro I di Savoia e pochi cenni sulla zecca primitiva de' Principi Sabaudi. (Rivista italiana di numismatica, III, 1.)

Reber, R. Deux médailles du Général Herzog. (Bull. de la Soc. suisse de Num., 1889, 11, 12.)

Rietstap, J. B. De wapens van den tegenwordigen en den vroegeren Nederlandschen adel. Met drie registers. Groningen, J. B. Wolters. 8⁰, 12 en 552 p. fl. 8. —.

Roman, J. Lorthior, graveur en médailles. (Revue de l'art français, 1889, 11. 12.)

Sattler, A. Ein falscher Thaler von Solothurn. (Bull. de la Soc. suisse de Numismat., 1889, 10.)

— Die Münzen von Appenzell. (Bull. de la Soc. suisse de Numismat., 1889, 11.)

Schlumberger. Sceaux byzantins inédits. (Rev. des études grecques, II, 7. 8.)

Schneider, R. Di un medaglista anonimo Mantovano. (Rivista italiana di numismat., III, 1.)

Schratz, W. Münzen auf den heil. Wolfgang. (Studien u. Mittheil. aus dem Benediktiner- u. dem Cistercienser-Orden, X, 4.)

Schwalbach, C. Die neuesten deutschen Thaler, Doppelthaler und Doppelgulden. Beschrieben v. C. Sch. Mit 3 Lichtdr.-Taf. 3., verm. Aufl. gr. 4⁰, IV, 39 S. Leipzig, Zschiesche & Köder. M. 4. —.

Sforza, G. Un medaglia inedita de' Principi Baciocchi. (Rivista italiana di numismat., III, 1.)

Starck. Drei Denkmünzen Philipp's II. (Monatsblätter der Gesellsch. f. Pommer'sche Geschichte, 1889, 2.)

— Georg I. und Barnim XI. als Münzherren. (Monatsbl. der Gesellsch. f. Pommer'sche Geschichte, 1889, 8.)

Ströhl, H. G. Oesterreichisch-Ungarische Wappenrolle, nach Sr. Kaiserl. und Königl. Apost. Majestät grossem Titel zusammengestellt und gezeichnet. 12 Taf. in Farbendruck. gr. 4⁰, XX S. Wien, Schroll & Co. M. 13. 30.

Stückelberg, E. A. Die Verwendung der Münze in der Dekoration. (Zeitschr. f. Numismat., XVII, 2.)

Thellier, E. Quelques pièces rares ou inédites recueillies sur les quais, à Paris. (Revue belge de numismat., 1890, Livr. 2.)

Tripet. Origine des armes de la maison de Fribourg. (Arch. hérald. suiss., III.)

— L'Art hérald. suiss. (Arch. hérald. suiss., III.)

— La forteresse et les armes des Attinghausen. (Arch. hérald. suiss., III.)

Vallentin, R. Contremarque sur un aureus de Vespasien. (Rev. belge de numism., Livr. 2.)

— Les écus d'or Avignonais du pape Paul III. 1535. (Ann. de la soc. fr. de num., janv.—févr.)

Vercoutre, A. Explication de l'aureus frappé par P. Clodius à l'effigie de Marc Antoine. (Revue numismat., VIII, 1.)

Wappen, das Eidgenössische. (Allg. Schweiz. Ztg., 1889, 295.)

Wappen, die, aller souveränen Länder der Erde, sowie diejenigen der preuss. Provinzen, der österr.-ungar. Kronländer und der Schweizer Cantone, 12 Taf. mit 133 Abbild. in Farbendr. 4., vollständig neu bearb. Aufl. gr. 8⁰. Leipzig, M. Ruhl. M. 2. 50.

Wappen, über, in Italien. Mit 3 Tafeln. (Der deutsche Herold, 2.)

Weber. Antiquar. Katalog. Nr. 163: Numismatik u. Sphragistik, 47 S. Berlin.

Weingärtner, J. Nachträge zur Lippischen Geld- und Münz-Geschichte. [Münzstudien: Bd. V, S. 129—50.] gr. 8⁰, 32 S. Leipzig, Hahn's Verl. M. 1. 20.

Werveke. Fund römischer Münzen zu Ettelbrück. (Westd. Zeitschr. f. Geschichte u. Kunst, VIII, 4.)

Witte, A. Recherches numismatiques. (Revue belge de numismat., 1890, Livr. 2.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Alt-Meissen in Bildern, mit erklärendem Text v. W. Loose. f⁰, 48 lith. Taf. mit 12 S. Text. Meissen, 1889, Mosche. In Mappe. M. 15. —.

Bedetti, A. Di alcuni incisori monogrammisti italiani e stranieri dei secoli XV e XVI: saggio. 16⁰, 100 p. con tavola. Bologna, Nicola Zanichelli tip. edit. L. 2. —.

Benk, J., V. Tilgner und **R. Weyr,** figuraler Schmuck im Kuppelraume u. den Sälen des k. k. naturhist. Hof-Mus. in Wien. f⁰, 28 Bl. Lichtdr. Wien, Schroll & Co. In Mappe. M. 26. —.

Beraldi, H. Les Graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes. (IX: Laemlein-Mécon.) 8⁰, 374 p. Paris, Conquet.

Bismarck-Album des Kladderadatsch. Mit 300 Zeichnungen von W. Scholz und 4 facsimil. Briefen des Reichskanzlers. gr. 4⁰, IV, 185 S. Berlin, Hoffmann & Co. Cart. M. 6. —., geb. M. 9. —.

Bonnet, G. Manuel d'héliogravure et de photogravure en relief. 12⁰, VIII, 117 S. avec fig. et pl. Paris, Gauthier-Villars et fils.

Bouchot. Jacques Callot: sa vie, son œuvre et ses continuateurs. VI, 246, avec 37 vign. 18⁰. Paris, Hachette & Cie. fr. 2. 25.

Buchhändler-Porträts in Lichtdruck ausgeführt. 1. Sammlung (in 25 Lieferungen). Lief. 1. gr. 4⁰, 2 Bl. Leipzig, Fr. Pfau. M. 1. —.

Buchholtz, A. Geschichte der Buchdruckerkunst in Riga 1588—1888. Festschrift der Buchdrucker Riga's zur Erinnerung an die vor 300 Jahren erfolgte Einführung der Buchdruckerkunst in Riga. gr. 4⁰, VIII, 337 S. mit 6 Taf. Riga, Besthorn. M. 15. —.

Caldecott, R. Sketches. With an Introduction by H. Blackburn. 8⁰. London, Low. 2 sh. 6 d.

Champier, V. L'Exposition des Affiches illustrées de M. J. Cheret. (Revue des arts décor., 7. 8.)

Chronik, goldene, der Wettiner. Herausgeg. von A. Mennell. Geplant, gedruckt und verlegt im Wettiner Jubeljahr 1889. gr.-f⁰, 22 S. mit 139 Taf. in Lichtdr. u. Photograv. Leipzig, Lit. Gesellschaft. M. 200. —.

Collotypie, la. (Chronique des arts, 8.)

De l'illustration des livres et des publications illustrables. (Le Livre moderne, 2.)

Demmin, A. Studien über die stoffbildenden Künste u. Kunsthandwerke. 6. Folge. Papier und andere Beschreibstoffe, Schreibgeräth, Handschrift, Buch, Buchhandel, Büchereien und Zeitungswesen, Buchdruck- und Buchbinderkunst, Buchdrucker- u. Büchereizeichen [Ex-Libris], Initialen, Zierleisten u. a. m. in ihren geschichtlichen Entwickelungen.) gr. 8⁰, III, 174 S. mit 46 Abbildungen. Wiesbaden, H. Lützenkirchen. M. 5. —.

Detaille, Eduard, als Illustrator. (Die graphischen Künste, XIII, 1.)

Dobson, A. Thomas Bewick and his Pupils. New edit. With 95 Illustr. 8⁰, 248 p. London, Chatto. 6 sh.

Döring, O. Martin Schongauer. Dem Vater der deutschen Kupferstecherkunst zu seinem 400-jährigen Todestage. (Vom Fels zum Meer, 8.)

Donop, L. Ausstellung der Radirungen v. Bernh. Mannfeld in der National-Galerie, erläutert. gr. 8⁰, IV, 56 S. mit 3 Radirgn. Berlin, R. Wagner. M. 1. —.

Ducompex, E. A. Album de lettres dessiné et composé par D. 3 feuilles de texte, frontispice et 25 pl. en couleurs. Liège, Claessen. fr 35. —.

Eder, J. M. La Photographie à la lumière du magnésium. Traduit de l'allemand d'après un texte inédit par Henry Gauthier-Villars. 12⁰, VI, 63 p. avec grav. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 1. 75.

Falk. Verschollene Inkunabeln. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, VII, 6.)

Ferri, P. N. La collezione dei disegni originali nella Galleria degli Uffizi. (Art e storia, IX, 9.)

Fleury-Hermagis et **Rossignol**. Traité des excursions photographiques. 18⁰, VIII, 484 p. avec fig. Paris, Rougier et Cie.

Giacomelli, H. Aus dem Familienleben der Vögel. Studien. 1. Lief. Imp.-4⁰. 6 farb. Taf. Leipzig, Baldamus Sep.-Cto. M. 6. —.

Handzeichnungen, ausgewählte, älterer Meister aus der Sammlung Edward Habich zu Cassel. Herausg. von O. Eisenmann. 60 Lichtdr. in 3 Liefgn. 1. Liefg. f⁰. 20 Bl. mit 5 S. Text. Lübeck, Nöhring. M. 20. —.

Hess, G. Antiquar. Katalog. Nr. 3: Holzschnitt- u. Kupferwerke. 460 Nrn. München.

Hiersemann. Antiquar. Katalog Nr. 66: Ansichten deutscher Städte etc. d. 15.—19. Jahrhunderts, II. 1620 Nrn. Leipzig.

Hirsch. Antiquar. Katalog. Nr. 18: Kupferstiche, spec. Chodowiecki. Städteansichten. 180 Nrn. Dresden.

Jacquot, A. Les graveurs lorrains. 8⁰, 23 p. Paris, impr. Plon, Nourrit & Cie.

Knaake. Ueber Cranach's Presse. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, VII, 5.)

Köhler, S. R. Callot's grosse Misères de la Guerre. (Chronik f. vervielfält. Kunst, II, 11.)

Köstlin, A. Rudolf v. Waldheim †. (Allgem. Bau-Ztg., 2.)

Lehrs, M. Hans Schäufelein als Kupferstecher. (Chronik f. vervielfält. Kunst, II, 10. 12.)

— Ueber einige Zeichnungen des Meisters E S. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., XI, 2.)

Lesser. Antiquar. Katalog Nr. 228: Illustr. Werke des 18. u. 19. Jahrh. Porträts- u. Trachtenwerke, 873 Nrn. Breslau.

Livre, le, moderne; publication mensuelle. Rev. du monde littéraire et des bibliophiles contemporains publ. par O. Uzanne. Nr. 1. 10 janv. 1890. 8⁰, 80 p. et grav. Paris, Quantin. Abonn. annuel: Paris et dép. fr. 3; étr. fr. 5. —.

Melani, A. Der moderne Holzschnitt in Italien. (Chronik f. vervielfält. Kunst, III, 1—4.)

Necker, M. Hans Schliessmann. (Kunstchronik, N. F., I, 26.)

Notiz. [Altitalienischer Kupferstich im Kupferstichcabinet zu Berlin.] (Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsammlungen, XI, 2.)

Peyscha, F. Wenzel von Olmütz. (Mittheil. der k. k. Mähr.-Schles. Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues etc. Notizenblatt, 6.)

Polens Könige und Herrscher. Porträtgallerie, dargestellt in 40—50 Heliograv. nach Orig.-Zeichnungen von J. Matejko. Mit histor. Einbegleitung v. S. Smolka. (In 20—25 Liefg.) 1. Liefg. f⁰. 2 Bl. mit 2 S. Text. Wien, Perles. M. 2. —; feine Ausgabe M. 3. 60.

Reimers, J. Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen u. Holzschnitten. hoch 4⁰, VIII, 116 S. mit 93 Illustr. München, Hirth. M. 6. —

Reinigen, über das, von Kupferstichen. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 15.)

Rivoli, duc de, et C. **Ephrussi**. Les xylographes vénitiens du XVe et du XVIe siècle. (Gaz. des B.-Arts, juin.)

Robinson, H. P. Winter photography for the artist. (Art. Journal, Jan.)

Schiffmann, F. J. Zu den Anfängen des Buchdrucks und des Buchhandels in der Stadt Luzern. (Geschichtsfreund, Mittheil. d. histor. Vereines der V Orte, 44.)

Schmidt, W. Albrecht Altdorfer. (Kunstchronik, N. F., I, 24.)

Schönbrunner, J. Ueber den Schrotschnitt und die Technik des älteren Holzschnittes. (Chronik für vervielfält. Kunst, II, 12.)

Sellmer, C. Fürst Bismarck. 8 Lichtdr.-Illustr. nach Wandgemälden. f⁰. Berlin, E. Mertens & Co. In Leinw.-Mappe. M. 10. —.

Stiassny, R. Die Kleinmeister u. die italienische Kunst. (Chronik f. vervielfält. Kunst, III, 3.)

Ströhl, H. Schutzmarken. Eine Sammlung von Schutzmarken und Fabrikszeichen, entworfen und gezeichnet. 12 Taf. mit 85 Fig. Wien, Josef Heim. M. 5. —.

Upmark, G. Moderne graphische Kunst in Skandinavien. (Chronik f. vervielfält. Kunst, III, 4.)

Valentin, V. Dürerstiche. (Chronik f. vervielfältigende Kunst, III, 1. 2.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Abrahams, J. L. Tapeten mit Relieffiguren. (Tapeten-Ztg., III, 6.)

Alter, über das, der antik-koptischen Textilfunde. (Antiquitäten-Zeitschr., 21.)

Alterthümer von Gnewin. (Monatsbl. der Gesellschaft für Pommer'sche Geschichte, 1889, 11.)

Angst, H. Zur Geschichte der Winterthurer Kunsttöpferei. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskde., XXIII, 1.)

— Der farbige Fliesenboden von 1566 in der Rosenburg in Stans. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskde., XXIII, 1.)

Argnani, F. Le ceramiche e maioliche faentine dalla loro origine fino al principio del secolo XVI: appunti storici documentati. Faenta, Giuseppe Montanari edit. (tip. della ditta Pietro Conti). 4⁰, XII, p. 83 con venti tav. L. 25. —.

Ausführung kunstgewerblicher Arbeiten im Kunstgewerbemuseum. Berlin. (Centralblatt der Bauverwaltg., 3. 4.)

B., T. Thürring an der Haupteingangsthür der St. Petrikirche zu Hamburg. Mit 1 Taf. (Blätter f. Archit. u. Kunsthandwerk, 5.)

Bahnbrecher, die, unseres modernen Kunstgewerbes. I. Georg Hirth. (Bayer. Gew.-Ztg., 3.)

Behr, C. Ueber Decoration und Möblirung unserer Wohnungen. (Fachblatt f. Innen-Decoration, 1.)

Bemalen der weissen Oefen als Imitation der Majolika. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 88. 89.)

Bergfeld, G. Kirchenkelch aus dem 17. Jahrh. (Mittheil. des Gew.-Museums in Bremen, 4.)

Bickell, L. Mittelalterlicher Buchdeckel in der Landesbibliothek zu Kassel. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 4.)

Bösch, H. Zwei Buntpapiere im Germanischen Nationalmuseum. (Anz. d. G. N., 1890, p. 23.)

Bötticher, G. Entsprechen unsere Tapetenmuster den Anforderungen, die man an Wandmuster stellen soll? (Fachblatt f. Innen-Decoration, 1.)

Bosquet, E. Traité théorique et pratique de l'art du relieur, cont. la bochure dans ses rapports avec la relieure, le cartonnage, la relieure en tous genres, l'emboitage, la dorure sur cuir et sur tissus, à la main et au balancier, la dorure et l'ornamentation des tranches, la marbrure, le lavage, le nettoyage, l'encollage et la réparation des livres et estampes, accomp. d'une notice sur le cuir ciselé et buriné. 8⁰, VIII, 326 p. avec 16 pl. hors texte et 17 fig. Paris, Baudry & Co. fr. 12. 50.

Breckenmacher, F. Moderne Kunstschmiedearbeiten. 1. Serie. 20 Lichtdr.-Tafeln. gr.-f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 16. —.

B(ucher). Gobelins. (N. F. Presse, 25. Jan.)

Buchhändlerband, ein, des 17. Jahrhunderts. (Monatsschr. f. Buchbinderei, 3.)

Bürkner, R. Ein neu aufgefundenes romanisches Vortragekreuz. (Christl. Kunstbl., 4.)

Burger, K. Einbanddecke in der Kgl. Sächs. Bibliograph. Sammlung zu Leipzig. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 4.)

Buss, Gobelins. (Schles. Ztg., 166 ff.)

Chaffers, W. The Collector's Handbook of Marks and Monograms in Pottery and Porcelain. New edit. 8⁰, 198 p. London, Reeves & T. M. 6. —.

Champeaux, A. Antony Berrus. (Revue des arts décor., 7. 8.)

— Les Boiseries de l'Hôtel de Lens. (Chron. des arts, 3.)

Chennevières, H. Emile Müller. (Revue des arts décor., nov.)

Church, A. H. Benson's Lamps. (Portfolio, Januar, 1890.)

Claesen, J. Alte kunstvolle Spitzen auf der Ausstellung zu Brüssel 1884. 30 Taf. in Lichtdr. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 40. —.

Crescini, V. Frammento di una serie d'arazzi nel museo di Padova. (Archivio storico dell' arte, II, 10.)

Croix paroissiale de St. Nicolas. (Fribourg artist., 1.)

Crull. Der Belt d. Kirche zu Bützow. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 12.)

Csehély, A. Ungarische Stickereien vom 17. bis 18. Jahrh. (In magyar. Sprache.) (Müvészi ipar, 1889, 4.)

Déchelette, J. Notes sur les objets d'orfèvrerie conservés dans les églises de l'arrondissement de Roanne. 8⁰, 15 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit & Cie.

Document, un, sur Benvenuto Cellini (1540—1547). (Chronique des arts, 18.)

Drapeau, bourguignon. (Fribourg artist., 1.)

E., A. Restauro et ricomposizione del toro di bronzo nel duomo d'Orvieto. (Archiv. storico dell' arte, II, 10.)

Edelmann, A. Schützenwesen und Schützenfeste der deutschen Städte vom 13. bis zum 18. Jahrh. gr. 8⁰, VII, 163 S. mit 5 Abbild. München, Pohl. M. 6. —.

Ehrengeschenk für den Ausstellungspräsidenten Grafen Frijs. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 5.)

Einbände aus der Kunstwerkstätte des Seb. Greif zu Lyon. (Monatsschr. f. Buchbinderei, 4.)

Einbände, zwei französische. (Monatsschrift f. Buchbinderei, 3.)

Engerth, E. R. v. Nachtrag II zu der Abhandlung über die im kaiserl. Besitz befindlichen Cartons, darstellend Kaiser Karl V. Kriegszug nach Tunis, von Jan Vermayen. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserh., XI.)

Falke, J. Die Geschichte von Schuh und Stiefel. (Vom Fels zum Meer, 10.)

Fauré Le Page. Les armes de chasse à l'Expos. univ. et l'ancienne manufacture de Versailles. (Rev. des arts décor., 7. 8.)

Feldegg, F. Ueber Kunstbuchbinderarbeiten. (Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., V, 6.)

Ferenczy, M. Historische Fayencen. (Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. das Deutsche Reich, 3.)

Fischbach, F. Ueber Teppiche. (Fachblatt f. Innen-Decoration, 1.)

Foucart, P. Le Peintre Coliez et les fêtes révolutionnaires à Valenciennes. 8⁰, 39 p. Paris, impr. Plon, Nourrit & Cie.

Frimmel, T. Zur Kenntniss d. gravirten Bronzeschüsseln im Mittelalter. (Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., V, 5.)

Fritzsche, G. Kassette in Lederschnitt für die Königin Carola. (Monatsschr. f. Buchbinderei, 3.)

Fünfzig Jahre gewerblicher Thätigkeit. Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubiläums des Niederösterr. Gewerbevereins. Herausgegeben von demselben. 8⁰, 430 S. Wien, 1890.

Geschichte, zur, der Musterzeichnerei. (Tapeten-Ztg., 7.)

Giraud, J. B. Les industries d'art, à Lyon: Meubles, décoration, tentures, dentelles, soieries etc. 8⁰, XIV, 6 p. et 50 pl. Lyon, impr. Pitrat ainé.

Gmelin, L. Die mittelalterliche Goldschmiedekunst in den Abruzzen. (Zeitschr. des Bayer. Kunstgew.-Vereins. München, I, 2.)

Grandmaison, C. Estimation des anciennes tapisseries de Saint-Saturnin de Tours, aujourd'hui à la cathédrale d'Angers (1793). (Revue de l'art français, 1889, 11. 12.)

Gurlitt, C. Deutsche Turniere, Rüstungen und Plattner des 16. Jahrhunderts. Archiavalische Forschungen. Inauguraldiss. Leipzig. 8⁰, III, 114 S.

Hannover, E. Emile Galle's Glasarbeiten. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 6.)

Hasslwander, F. Josef Salb. (Allgem. Kunstchronik, 3.)

Hausindustrie, ungarische. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 4.)

Henrivaux, J. La verrerie à l'Expos. univ. de 1889. (Revue des arts décor., déc.)

Heyberger, G. Vorbilder zur würdigen Ausschmückung unserer Kirchen, nach alten und neuen Entwürfen gezeichnet. 1. u. 2. Heft. gr. 8⁰, à 4 S. mit 8 Bl. Zeichnungen. Würzburg, Woerl. M. 1. —.

Hölder, O. Die römischen Thongefässe der Alterthumssammlung in Rottweil, gezeichnet und beschrieben. 8⁰, 26 S. u. 22 Taf. Stuttgart, Kohlhammer. M. 3. —.

Hofman, J. H. De Monstrans vans S. Maartenskerk te Groningen. 8⁰, 9 p. et 1 pl. Gand, Siffer. fr. —. 40.

Hofmann, A. Der „Saal" im romanischen Mittelalter. (Fachbl. f. Innendecoration, 9.)

— Ueber Wenzel Jamnitzer. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 8.)

Kallenberg. Koptische Stoffreste und orientalische Gewebe. (Sammler, 21.)

Katalog der Special-Ausstellung von Gobelins und verwandten Gegenständen in den Monaten Januar bis April des Jahres 1890 (im k. k. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie.) Mit einer Einleitung von J. v. Falke. 8⁰, 51 S. Wien, Oesterr. Museum. fl. —. 20.

Keramik, japanische. (Sprechsaal, 7.)

Kirchenglocken, die, in Treptow a. Toll. (Monatsblatt der Gesellsch. f. Pommer'sche Geschichte, 1889, 1.)

Klein, J. Römisches Glasgefäss aus Köln. (Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXVIII.)

Kunst und Kunsttechnik im Waffenschmiedewesen. (Kunstgewerbebl., N. F., I, 7.)

Kunstgewerbe, indisches. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 10.)

L., C. Ein Schlüssel aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. (Zeitschr. des Bayer. Kunstgewerbe-Vereines, Beibl. 1890, 4.)

La fraglia degli orefici in Vicenza. Vicenza, tip. s. Giuseppe, 1889. 8⁰. p. 18.

Lechner, K. Die Waffensammlung im ehemaligen fürstbischöflichen Schlosse Mürau im Jahre 1691. Programm des Gymn. zu Kremsier. 8⁰. 21 S.

Ledertapeten, Cordovaer. (Tapeten-Ztg., III, 3.)

Lessing, J. Zur Geschichte der deutschen Goldschmiedekunst. (Deutsche Rundschau, 9.)

Liénard, Spécimens de la décoration et de l'ornamentation du XIXe siècle. I. partie. 36 p. Liège et Paris, Claesen. fl. 36. —.

Lincrusta, Walton. (Relief-Tapeten.) (Tapeten-Ztg., 7.)

Mäander-Urne von Stargard. (Monatsbl. der Gesellschaft f. Pommer'sche Geschichte, 1889, 7.)

Meisterwerke aus der Blüthezeit der italienischen und französischen Buchbinderkunst. (Monatsschrift f. Buchbinderei, 4.)

Metallarbeit, persische, und niederdeutsche Einbände. (Monatsschr. f. Buchbinderei, 1.)

Meubles, Sièges et Ornements XVIIIe siècle. Recueil contenant des compositions de lits, armoires, vitrines, tables, paravents, bureaux, serres-bijoux, écrans, meubles de salle à manger etc., par H. Aymonin. Nr. 1. (8 pl.) Paris, photogr. Aron frères, l'auteur. Publ. paraiss. tous le 2 mois p. cahier de 7 pl.

Michelsen, C. Tagebuchsnotizen aus New-York. Tiffany. (Tidsskr. f. Kunstind., 5.) (In dänischer Sprache.)

Modelle und Schwindung der Gefässe. (Sprechsaal, 10.)

Modelli d'arte decorativa. Fasc. 3, con 4 tav. cromolit. Roma. L. 1. 60.

Molinier, E. Les Arts du métal. (Orfèvrerie. Bijouterie. Ferronnerie. Bronze.) Dessins et modèles. Avec 200 gravures. gr. 8⁰. Rouam. Cart. fr. 3. 50.

Morgenstern, F. Die Fürther Metallschlägerei. Eine mittelfränkische Hausindustrie und ihre Arbeiter. gr. 8⁰, VIII, 289 S. Tübingen, Laupp. M. 4. —.

Müntz, E. Les Bordures des Tapisseries de Raphael. (L'Art, 615.)

— Les épées d'honneur distribuées par les papes pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles. (Revue de l'art chrétien, VII, 4.)

— Manufactures nationales. Rapport adressé à M. le ministre, au nom de la commission de la Manufacture nationale des Gobelins. 8⁰, 36 p. Paris, Impr. nationale. Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.

Nationaltracht, die, der alten Dithmarscher. (Das Ausland, 9.)

Nyrop, C. Ueber einige Kronen und Kronenformen. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1.)

N(yrop), C. Versteigerung der Haxthausen'schen Sammlung in Kopenhagen. Sept. 1889. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 5.)

Olsen, B. Ueber dänische Zunftbecher, Zunftzeichen etc. (Tidsskr. f. Kunstind., 6.) (In dänischer Sprache.)

Ornements japonais, dessinés par A. Gurérineau, ex-architecte du gouvernement japonais. Album de 50 pl. Paris, Nadaud et Cie.

Palitschek, A. Das österreichische Kunstgewerbe in den Vereinigten Staaten. (D. Handels-Museum, 15.)

Pelletier, P. Les Verriers dans le Lyonnais et le Forez. 8⁰, XVI, 292 p. et portrait. Paris, l'auteur.

Peyscha, F. Zunfts- u. Protokollbücher der ehemaligen Zünfte in Olmütz. (Mittheil. der k. k. Mähr.-Schles. Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues etc., Notizenbl., 7.)

Pirani, S. Arte e lavoro: disegni dal vero di oggetti di industria artistica piu in uso, proposti alle scuole. Album di 20 tav. Torino. 4⁰ oblungo. L. 3. —.

Porzellan-Manufaktur, von der Königlichen, in Berlin. (Sprechsaal, 7.)

Quaritch, B. Zur Geschichte des Bucheinbandes. (Monatsschr. f. Buchbinderei, 2.)

Reliquienschrein des heil. Taurin zu Evreux. Roman. Goldschmiedearbeit. (Encyclop. d'Architecture, 1889, déc. Taf. 70.)

Reliure la, en Allemagne. (L'Art de l'imprimerie, 16.)

Rossi, J. B. Cloche, avec inscription dédicatoire, du VIIIe ou IXe siècle, trouvée à Canino. (Revue de l'art chrét., 1890, 1.)

Saint-Marc, C. Les faïences d'Oiron en terre de Sainte-Porchaire. 8⁰, 11 p. Saint-Maixent, impr. Reversé.

Scheurer, J. E. Wiener-Costume vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 12 (autogr.) Blatt. f⁰. Wien, Schroll & Co. geb. M. 7. 50.

Schirek, C. Die Uhr in kulturgeschichtlicher und kunstgewerblicher Beziehung. [Aus: Mittheilungen des Mähr. Gewerbe-Museums.] Hoch 4⁰, XXXVII S. mit 51 eingedr. Abbildungen. Brünn, Verl. des Mähr. Gewerbe-Mus. M. 3. —

Schliepmann, H. Eine kunstgewerbliche Daseinsfrage. (Die Gegenwart, 9.)

Schnütgen, A. Frühgothische gestickte Stola und Manipel im Domschatze zu Xanten, mit Lichtdruck. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 11.)

— Wallfahrtsagraffe zu den heil. drei Königen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 12.)

— Zwei spätgoth. Figurenstickereien der kölnichen Schule. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 2.)

Schultze, F. O. Antonio Salviati. (Deutsche Bau-Ztg., 13.)

Schwarz, W. Deutsches Porzellan. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, März.)

Seidlitz, W. Die frühesten Nachahmungen des Meissener Porzellans. (Neues Archiv f. Sächs. Geschichte u. Alterthumskde., X.)

Seitz, R. Decken- u. Wandmalereien, ausgeführt in der deutschnationalen Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888. 17 Taf. in Farbendruck. Aufgenommen von S. Herweg. Hrsg. von F. Nauert. [Aus: „Die Mappe"]. f⁰. Mit Text. 7 S. München, Callwey. M. 20. —.

Škoda, J. Rozhledy po průmyslu uměleckém vůbec a českém zvlášť. (Das Kunstgewerbe im Allgemeinen u. das čechische insbesondere.) Programm der tschech. Staats-Realschule in Karolinenthal. 8⁰, 25 S.

Spöttl, J. Ueber Grabzeichen. (Allgem. Kunstchronik, 3.)

Stückelberg, E. A. Darstellungen an Glocken des Mittelalters. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, XXIII, 2.)

Swoboda, H. Frühchristliche Reliquiarien des k. k. Münz- und Antikencabinetes. (Mittheil. des k. k. Central-Comm., N. F., XVI, 1.)

Szendrei, J. Geschichte des Yabaner-Volkes in Ungarn und ihrer Töpferarbeiten. (In magyar. Sprache.) (Müvészi ipar, 1889, 5.)

— Oberösterreichische Zwiebelteller. (In magyar. Sprache.) (Müvészi ipar, 1889, 4.)

T. Wandlungen im Kleingeräthe. (Mittheil. des Gew.-Museums in Bremen, 2.)

Table de la salle du Grandconseil. (Fribourg artist., 1.)

Trächsel, C. F. Zwei Waffeleisen vom Anfange des 17. Jahrhunderts. (Bull. de la Soc. suisse de Numismat., 1890, 1.)

Urtheil eines französischen Goldschmiedes (L. Falize) über die franz. Goldschmiedekunst. (In magyar. Sprache.) (Müvészi ipar, 1889, 4.)

Vallance, A. Church furnishing and decoration. (The Art journal, Febr.)

Verrier, un, de l'an 1100. (La Chronique des arts et de la curiosité, 5.)

Weale, W. H. J. La reliure au moyen-âge. (Revue de l'Art chrétien, mai 1890.)

Winkler, A. Die Handzeichnungen des Hamburger Goldschmiedes Jakob Moers in der Ornamentstich-Sammlung des königl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. (Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen, XI, 2.)

Zaïs, E. Verriers français dans la montagne du Taunus. (D'après les archives de l'état de Wiesbaden.) I. Königstein. (Chron. des arts, 11.)

Zwiebelmuster, das. (Die Grenzboten, 6.).

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Almanach der Maler u. Bildhauer Deutschlands und Oesterreich-Ungarns. 1. Jahrgang. 1890. gr. 16⁰, VII, 312 S. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. geb. M. 5. —.

Bellini, G. M. L'Arte in Abruzzo: brevi notizie di varî monumenti abruzzesi dichiariti nazionali. 8⁰, 38 p. Lanciano, tip. E. Tommasini.

Conservation, la, des monuments en Egypte. (Chron. des arts, 20.)

H., A. Schweizerische Alterthümer im Ausland. (Neue Züricher Ztg., 1889, 338.)

Haug, F. Aus den Museen in Mainz, Wiesbaden und Darmstadt. (Corresp.-Bl. d. Westd. Zeitschrift f. Gesch. u. Kunst, Juni.)

Landesmuseum, das schweizerische. (Allgem. Schweizer-Ztg., 2.)

Museen als Bildungsmittel. (Corresp.-Blatt f. den D. Malerbund, 10.)

Oeffnung der Kunstsammlungen auch für den Abend. (Kunstwart, III, 13.)

Saintenoy, P. Le congrès international pour la protection des œuvres d'art et des monuments, tenu à Paris, et le Ve congrès d'histoire et d'archéologie de Belgique tenu à Middelbourg (Pays-Bas). 8⁰. Bruxelles, Vromant, 1890.

Steche, R. Ueber ältere Bau- und Kunstwerke in den Amtshauptmannschaften Glauchau und Rochlitz. (Wissenschaftl. Beil. der Leipziger Ztg., 1—3.)

T. Ausstellungspraxis. (Mittheil. des Gewerbe-Museums in Bremen, 3.)

Aquileja.
— **Majonica**. Nachrichten über das k. k. Staats-Museum in Aquileja. (Mitth. der k. k. Centr.-Commission, N. F., XVI, 1.)

Avignon.
— **Duhamel**, L. Origines du musée d'Avignon. 8⁰, 28 p. Paris, impr. Plon, Nourrit & Co.

Berlin.
— Ausstellung der Fachschule für Maler. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 13.)
— Ausstellung, die, von Schmuck- u. Juwelierarbeiten im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Blätter f. kunstsinn. Frauen, 7.)
— Ausstellung im kgl. Kunstgewerbe-Museum. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 17.)
— Ausstellung von Malereien und Zeichnungen der städt. Handwerkerschule. (Corresp.-Bl. f. den D. Malerbund, 16.)
— Ausstellung von niederländischen Gemälden aus Berlin. Privatbesitz. (Kunstwart, III, 10.)
— **Bredius**, A. Notizen über die Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst in Berlin. (Kunstchronik, N. F., I, 28.)
— **Buchholz**, R. Verzeichniss d. im märkischen Provinzial-Museum der Stadtgemeinde Berlin befindlichen berlinischen Alterthümer von der ältesten Zeit bis zum Ende der Regierungszeit Friedrichs d. Gr. Mit kurzen Beschreibungen u. Erläuterungen, nebst 248 Abbild. Im Auftrage d. Direction bearb. gr. 8⁰, 156 S. Berlin (Geo. Winckelmann). M. 1. 23.
— **Cordel**, O. Das Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes. (Ueber Land u. Meer, 63. Bd., 16.)
— Museum, das erste, für deutsche Volkstrachten. (Corresp.-Bl. der deut. Gesellsch. f. Anthropologie, 11. 12.)
— **Pietsch**. Ausstellung altniederländ. Kunstwerke in Berlin. (Allg. Ztg., 108.)
— **R.**, S. Die religiöse Malerei in der Berliner akademischen Ausstellung, 1889. (Christlich. Kunstblatt, 2.)
— **Rosenberg**, A. Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin. (Kunstchronik, N. F., I, 22.)
— — Die Ausstellung altniederländischer Kunstwerke in Berlin. (Die Grenzboten, 17.)
— Teppich-Ausstellung, die, im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Fachbl. f. Innen-Decor., 6.)
— Umwandlung des sogen. Römischen Saales in den kgl. Museen. (Corresp.-Bl. f. den Deut. Malerbund, 15.)

Bern.
— Kunstausstellung, die erste nationale, in Bern. (Kunstchronik, N. F., I, 28.)

Bonn.
— **Klein**, J. Kleinere Mittheilungen aus dem Provinzialmuseum in Bonn. (Jahrb. des Ver. von Alterthumsfr. im Rheinlande, Heft 88.)

Bordeaux.
— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des amis des arts de Bordeaux. 12⁰, 86 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou. fr. —. 50.

Boston.
— Erwerbungen des Museum of Fine Arts in Boston im Jahre 1889. (Jahrb. des k. deut. archäol. Instituts, V, 2, Beibl.: Anzeiger.)

Boulaq.
— Musée, le, de Boulaq. (Chron. des arts et de la curiosité, 10; n. Journ. des Débats.)

Bremen.
— Gewerbe- u. Industrie-Ausstellung, die nordwestdeutsche, in Bremen 1890. (Mittheil. des Gew.-Museums zu Bremen, 1.)
— **Kropp**, D. Nordwestdeutsche Gewerbe- und Industrie-Ausstellung in Bremen 1890. (Kunstchronik, N. F., I, 29.)

Budapest.
— Tarnóczy'sche Fingerringsammlung. (Sammler, 21.)

Brünn.
— Ausstellung, die, der k. k. Fachschule für Glasindustrie in Haida im Mährisch. Gewerbe-Museum. (Centralbl. f. Glasindustrie u. Keramik, 149.)
— **D'Elvert.** Brünn vor hundert Jahren. (Mitth. der k. k. Mähr.-Schles. Gesellsch. zur Beförd. des Ackerbaues etc., Notizenbl., 5.)
— **Melion.** Das Franzens-Museum und die neue Aufstellung der Sammlungen. (Mitth. d. k. k. Mähr.-Schles. Gesellsch. zur Beförd. d. Ackerbaues etc., Notizenbl., 12.)
— **Schramm.** Die alte Kirchen-Bibliothek bei St. Jakob in Brünn. (Mitth. d. k. k. Mähr.-Schles. Gesellsch. z. Beförd. d. Ackerbaues etc., Notizenbl., 9. 10.)

Brüssel.
— Bildnissausstellung, internationale, in Brüssel. (Kunstwart, III, 12.)
— Catalogue des ouvrages formant la bibliothèque artistique de la ville de Bruxelles à l'Académie royale des beaux-arts et Ecole des arts décoratifs. 8⁰, 4 et 251 p. Bruxelles, Baertsoen.
— **Hymans**, H. Les maîtres portraitistes du siècle au Musée de Bruxelles. (Gaz. des B.-Arts, mai.)
— Porträtausstellung, die, in Brüssel. (Kunstchronik, N. F., I, 28.)
— **Willems**, J. B. Courrier de Bruxelles. (Courrier de l'Art, 17.)

Catania.
— Guida di Catania e dintorni: cenni storici, clima e topografia, giardini, antichità, edifizi importanti, teatri, chiese, monasteri, musei etc. 4. ediz. 16⁰, XI, 186 p. con tav. Catania, Niccolò Giannotta. L. 2. —.

Cremona.
— **Bergamaschi**, G. Monumenti Cremonesi. (Arte e storia, IX, 9.)

Deruta.
— **Bianconi**, G. Monografia della terra e comune di Deruta. 8⁰, 35 p. con 4 tavole. Torino, Unione tipografico-editrice.

Dresden.
— Ausstellung, internationale, von Aquarellen etc. in Dresden. (Kunstwart, III, 15.)

Düsseldorf.
— Düsseldorf, aus. (Kunstchron., N. F., I, 18.)
— Kunstgewerbe-Museum in Düsseldorf. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 12ᵃ, 13.)

Florenz.
— **Ferri**, P. N. Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla r. galleria degli uffizi di Firenze, compilato ora per la prima volta. Fasc. 1. 8⁰, p. 1—80. Roma, presso i principali Librai (Firenze-Roma, tip. Fratelli Bencini), 1890.
— **Rossi**, U. La Collezione Carrand nel museo nazionale di Firenze. (Arch. stor. dell' arte, III, 1. 2.)

Frankfurt a. M.
— **Luthmer.** Rothschild's Sammlung. (Frankf. Ztg., 8.)

Freiburg i. Br.
— **Kiepert**, A. Freiburg in Wort und Bild. Lose Blätter. Mit 10 Ansichten nach Orig.-Aufnahmen von C. Ruf. gr. 8⁰, 55 S. Freiburg i. Br. 1889, Kiepert. geb. M. 5. —.

Genf.
— **Duval**, E. Le musée Fol à Genève et son fondateur. (Bull. des musées, I, 3.)

Haag.
— **E.**, O. Aus dem Mauritshuis im Haag. (Kunstchronik, N. F., I, 28.)

Kairo.
— Museum, das neue ägyptische, zu Kairo. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., V, 6.)

Karlsruhe.
— **Lübke**, W. Ein Kunstgewerbe-Museum für Karlsruhe. (Allg. Ztg., Beil. 38.)

Klagenfurt.
— **Hauser**, K. Führer durch das historische Museum des Rudolfinums in Klagenfurt. 3. verb. Aufl. 16⁰, 88 S. Klagenfurt, v. Kleinmayr. M. —. 50.

Köln.
— Kriegskunst-Ausstellung, die deutsche, zu Köln im Jahre 1890. (Allg. Militär-Ztg., 14.)
— Kunstgewerbe-Museum, Kölner. (Köln. Volks-Ztg., 81.)

Kopenhagen.
— **Müller**, S. Das neue Museum für Kunstindustrie. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1.)
— **Nyrop**, C. Ueber die Errichtung eines Museums für Kunstindustrie. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1.)

Leipzig.
— Erwerbungen, die, des Leipziger Museums. 1886—1889. (Wiss. Beil. d. Leipziger Ztg., 24.)
— Museum, vom Leipziger. (Kunstchronik, N. F., I, 21.)

Linz.
— Frage, über die, der Errichtung eines Gew.-Museums in Linz. (Oesterr. Gewerbebl., IV, 6.)

London.
— **Clau de Phillips.** Exposition des Tudor et de la Royal Academy. (Gaz. des B.-Arts, 1er mars.)
— **Cosson.** Armour and Arms at the Tudor-Exhibition. (The Antiquary, Febr.)
— **Davey**, R. The house of Tudor (Tudor Exhibition). (Art Journal, Januar.)
— **Dillon.** Some Notes on the Tudor-Exhibition. (The Antiquary, Febr.)
— **Dubouloz**, J. La Vente William Wells. (Courrier de l'Art, 22.)
— Exhibition, the, of the Royal house of Tudor. (Portfolio, März.)
— **Krause**, V. Neuheits-Ausstellungen in London. (Sprechsaal, 5.)
— **Smith**, C. Acquisitions of the British Museum. (The classical Rev., IV, 3. 4.)
— The Museum buildings at South-Kensington. (Art Journal, Dec.)

Lyon.
— Musées de Lyon. (Courrier de l'Art, 25.)
— Wallis, H. The Lyons Museum. (Art Journal, April.)

Mailand.
— Frizzoni, G. Nouvelles acquisitions au Musée Poldi Pezzoli à Milan. (Chron. des arts, 16.)
— — Photographische Aufnahmen und neue Erwerbungen des Museo Poldi Pezzoli zu Mailand. (Kunstchronik, N. F., I, 19.)
— Melani, A. Courrier de Milan. (Courrier de l'Art, 16.)
— — Le Musée Poldi-Pezzoli à Milan. (Revue des arts décor., nov.)

Metz.
— Hoffmann, O. A. Der Steinsaal des Alterthumsmuseums zu Metz. Metz 1889. Katalog des Metzer Alterthumsmuseums.

München.
— β. Aus dem Münchener Kunstleben. (Kunstchronik, N. F., I, 29.)
— Hefner-Alteneck, J. H. Entstehung, Zweck und Einrichtung des bayer. Nationalmuseums in München. Zeichnungen von P. Halm und O. Fleischmann. Bamberg, Buchner. 58 S. M. 1. 40. (Bibliothek, bayerische. Begründet von K. Reinhardstöttner und K. Trautmann. 1. Serie, Bdchn. 11.)
— Jahresausstellung, Münchener, 1890. (Kunstwart, III, 10.)
— Riggauer, H. Geschichte des königl. Münzcabinets in München. (Bayer. Biblioth., Bd. 6.) 8⁰, 74 S. Bamberg, Buchner. M. 1. 40.)

Nantes.
— Leroi, P. Musée de Nantes. (Courrier de l'Art, 10.)

Moskau.
— Schwartz, A. Kurzgefasste Beschreibung der der k. Moskauer Universität angehörenden altgriechischen Thongefässe. 8⁰, 43 S. (Russisch.)

Nürnberg.
— Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Originalsculpturen. (Anz. d. Germ. Nationalmuseums, 2.)
— Kramer, T. Ausstellung der vom Bayer. Gewerbemuseum auf den vorjähr. Ausstellungen in Hamburg u. Paris erworbenen Gegenstände. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 3.)
— Landesausstellung von prämiirten Lehrlingsarbeiten im Sept. 1890. (Bayer. Gew.-Ztg., 3.)
— Leitschuh, F. F. Das Germanische National-Mus. in Nürnberg. (Bayer. Bibliothek, Bd. 9.) 8⁰, 63 S. Bamberg, Buchner. M. 1. 40.
— Verzeichniss der Gegenstände in der Mustersammlung des Bayer. Gewerbe-Museums in Nürnberg. (Arbeiten aus Thon.) gr. 8⁰, VIII, 64 S. Nürnberg, Verlagsanstalt des Bayer. Gewerbe-Mus. M. —. 80.

Odessa.
— Jurgiewicz, W. Kurzer Führer durch das Museum der K. Odessaer Gesellschaft für Geschichte und Alterthümer. 8⁰, 96 S. Odessa 1887. (Russisch.)

Paris.
— A., K. Nachklänge der Pariser Weltausstellung. (Fachbl. f. Innen-Decoration, 1.)
— Albert, M. Le Salon de 1890 aux Champs-Elysées. (Gaz. des B.-Arts, juin.)
— Balas. L'Industrie française des tresses et lacets à l'Exposition universelle de 1889 à Paris (réponse au rapport présenté à MM. les membres du jury de la classe 34 par M. Benoît Oriot). 8⁰, 50 p. et pl. Lyon, impr. Plan.
— Beaux-Arts, les, et les arts décoratifs. L'Art français rétrospectif au Trocadéro, par E. Bonnaffé, A. de Champeaux, marquis de Chennevières etc. Ouvr. publ. sous la direction de Louis de Gonse et Alfred de Lostalot. Illustr. dans 26 eaux-fortes, 9 héliogr. et 250 grav. du texte. 4⁰, 592 p. Paris, au Journ. le Temps.
— Blackburn, H. An Illustrated Catalogue of Paintings, Drawings and Sculpture in the British Fine Art Section of Paris Universal Exhibition, 1889. 8⁰. London, Chatto. 1 sh.
— Bouchot, H. La décoration du livre à l'Expos. de 1889. (Rev. des arts décor., nov.)
— Brés, L. Exposition universelle de 1889. L'art dans nos colonies et pays de protectorat. (L'Art, 616.)
— Catalogue des objets d'art de haute curiosité etc. de l'importante Collection de feu M. le Baron Achille Sellière [Versteigerungskatalog.] 4⁰, 108 S. Paris, Imprimerie de l'art, 1890. [Mit Tafeln.]
— Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Champ de Mars le 15 mai 1890. (Exposition nationale des Beaux-Arts.) 8⁰. Bernard. fr. 3. 50.
— Collection d'Armaillé. (Chron. des arts, 24.)
— Collection Ducatel. (Chron. des arts, 18.)
— Collection Eugène Piot. Antiquités. Catalogue orné de 19 photographies et de 43 vign. 4⁰, 118 S. Prix: fr. 20. —. Paris, Chamerot. [Versteigerungskatalog von 566 Nummern, verfasst von W. Fröhner.]
— Collection Eug. Piot. (Chron. des arts, 23.)
— Collection Géza de Karasz. (Chronique des arts, 17.)
— Collection P. Crabbe. (Chron. des arts, 24.)
— Collection Raymond Sabatier. (Chron. des arts, 16.)
— Collection Rothan. (Chron. des arts, 23.)
— Collection Mazaroz-Ribalier. (Chron. des arts, 22.)
— Courajod, L. Eugène Piot et son legs au musée du Louvre. (Gaz. des B.-Arts, mai.)
— — Récentes acquisitions du Département de la Sculpture moderne au Musée du Louvre. (Chron. des arts, 19.)
— Dargenty, G. Exposition de Dessins et de Gravures dans les salons de M. Durand-Ruel, rue Laffitte. — Exposition des Artistes Indépendants. Pavillon de la Ville de Paris. (Courrier de l'Art, 13.)
— — Exposition du Cercle de l'Union artistique. (Courrier de l'Art, 8.)
— Ebeling, C. H. Von der Pariser Weltausstellung. (Fachbl. f. Innen-Decor., 5.)
— Enault, L. Paris-Salon 1890. Avec 48 phototypies. 8⁰. Paris, Bernard. fr. 5. —.
— Eudel, P. L'exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro. (L'art pour tous, janv.)
— Falke, J. Die Pariser Weltausstellung nach Plan und Anlage verglichen mit ihren Vorgängerinnen. (Zeitschr. d. Bayer. Kunstgew.-Vereins, 1. 2.)
— — Die Sammlung Spitzer. (Wien. Ztg., 96. 97.)
— H., L. Le Musée des antiquités orientales au Louvre. (Bull. des musées, I, 2.)
— Hofmann-Reichenberg, A. Friedrich Spitzer. (Kunstchronik, N. F., I, 28.)
— Kubat, E. Illustrirtes Prachtalbum der Weltausstellung 1889. 4⁰, 128 S. mit Holzschnitt. Paris, Le Soudier. M. 5. —.
— Lostalot, A. Le catalogue de la Collection Spitzer. (Gaz. des B.-Arts, 1er mars.)
— Macht, H. Reminiszenzen von der Pariser Weltausstellung. (Blätter f. Kunstgewerbe, 1.)

Paris.
— **Mantz**, P. Salon de 1889. Avec 100 photogravures. 4⁰. Paris, Baschet. fr. 60. —.
— **Müntz**, E. Le musée de l'école des beaux-arts. (Gaz. des B.-Arts, avril.)
— Musée du Louvre. — Musée de l'École nationale des beaux-arts. (Courr. de l'Art, 26.)
— **Pottier**, E. La céramique antique au musée du Louvre. (Bull. des musées, I, 3.)
— **Richebé**, R. L'Art héraldique à l'Expos. univers. de 1889. (Arch. hérald. suiss., III.)
— **Rousselet**, L. L'Exposition univers. de 1889, ouvr. publié avec la collaboration d'O. Bacelle, R. Cazin, M. Daubin, E. Duhousset, F. Dillaye, H. Jacottet, N. Roussanof et L. Sevin. 8⁰, 319 p. avec 70 grav. Paris, Hachette et Cie. fr. 3. —.
— Salon de 1890. (Courrier de l'Art, 18—20.)
— Salon de 1890. Exposition des beaux-arts. Peinture et Sculpture. Catalogue illustré. 8⁰. Paris, Baschet. fr. 3. 50.
— **Silvestre**, A. Le Nu au Salon 1890. 8⁰, avec 32 phototypies. Paris, Bernard. fr. 5. —.
— Spitzer, la Collection. Antiquité, Moyen-âge, Renaissance. T. Ier. Ce vol. contient: Les Antiques, notice et descr. par M. Frochner; les Ivoires, notice et de M. A. Darcel; l'Orfèvrerie religieuse, notice de M. Palustre; les Tapisseries, notice de M. E. Müntz; les descr. des objets du moyen-âge et de la Renaissance ont été faits par M. E. Molinier. f⁰, 184 p. et 63 pl. Paris, Quantin.
— **Stein**, H. La Collection des Vélins du Muséum d'Histoire naturelle, à Paris. (Gaz. des B.-Arts, 1er avril.)
— **Thoumas**. Exposition rétrospective militaire du Ministère de la guerre en 1889. 1ère partie avec 40 photogravures. 4⁰. Paris, Boudet. Cart. fr. 20. —.
— Typographie, la, à l'Exposition universelle de 1889. Rapport des délégués de la chambre syndicale. 8⁰, 72 p. Paris, impr. Barré.
— **Vachon**, M. Le Mobilier à l'Exposition universelle de 1889. (L'Art, 617.)
— Vente Baldairoux. (Chron. des arts, 22.
— Vente Carvalho. (Chron. des arts, 22.)
— Vente E. May. (Chron. des arts, 23.)
— Vente Eug. Piot. (Chron. des arts, 21.)
— Vente, la, Alexandre Rapin. (Courrier de l'Art, 20.)
— Vente Seillière. (Chron. des arts, 19.)
— **W.**, T. Exposition de la Gravure japonaise à l'école des beaux-arts. (Chron. des arts, 19.)

Prag.
— **Fanta**, J. Culturhistorische Sammlungen im böhmischen Museum. Ein Beitrag zu unserer Museumsfrage. (In böhm. Sprache.) (Osvěta, 2.)
— **Münz**, B. Geschichte der k. k. öffentlichen und Universitäts-Bibliothek zu Prag. (Das Archiv, III, 1.)

Reichenberg.
— Gewerbemuseum, Nordböhmisches, in Reichenberg. (Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., V, 6.)

Rom.
— **Mereu**, H. Courrier de Rome. (Courr. de l'Art, 9.)
— **Raimondi**, G. Exposition industrielle de la ville de Rome. (Courrier de l'Art, 24.)

Saint-Etienne.
— Musée, un, d'art et d'industrie en Province. (Chron. des arts, 11.)

Schweinitz.
— **Braniš**, J. Děkanský chrám Nanebevzetí Panny Marie v Trhových Svinech. [Die Dekanalkirche „Maria Himmelfahrt" in Schweinitz.] [Mit einer Tafel.] Programm der čech. Privat-Realschule zu Budweis. 8⁰, 24 S.

Stuttgart.
— Jubiläums-Schulausstellung, die, in Stuttgart 1889. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 11.)
— Kunstausstellung, deutsche, in Stuttgart. (Kunstwart, III, 12.)

Toulon.
— **Ginoux**, C. Les Musées d'art à Toulon (ville et marine). 8⁰, 15 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Tours.
— Exposition rétrospective de Tours. (Chron. des arts, 22.)

Turin.
— Exposition d'Architecture à Turin en 1790 [sic !]. (Courrier de l'Art, 26.)
— **Melani**, A. Esposizione speciale d'architettura a Torino. (Arte e storia, IX, 5.)
— **Reycend**, G. A. L'esposizione di architettura a Torino. (Arte e storia, IX, 8.)
— **Tango**, G. L'esposizione speciali d'architettura. (Arte e storia, IX, 9.)
— **X.** Prima esposizione italiana d'architettura in Torino. (Arch. stor. dell' arte, III, 3. 4.)

Versailles.
— Description des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, miniature, dessins et pastels de la Société des amis des arts du Département de Seine et Oise exposé dans les salles du musée de Versailles (rez-de-chaussée) le dimanche 16 juin 1889. (Trente-sixième exposition de Versailles.) 16⁰, 78 p. Versailles, impr. Cerf et fils. fr. —. 50.
— Museum, the, of Versailles. Illustrated guide. 18⁰, 95 p. et grav. Versailles, impr. Cerf et fils; l'auteur; aux abords des palais et des chemins de fer. Paris, Brunox.

Wien.
— Ausstellung, die, von Originalzeichnungen aus dem Archive der k. k. Centr.-Commission zur Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. hist. Denkmale. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., V, 6.)
— Costüm-Ausstellung im Oesterreichischen Museum. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., V, 6.)
— **Falke**, J. Die Gobelins-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Wiener Ztg., 33 ff.)
— Gobelins-Ausstellung [in Wien]. (Blätter f. Kunstgewerbe, XIX, 2.)
— Heeres-Museum, das k. k., in Wien u. seine neuen Satzungen. (Allg. Militär-Ztg., 20.)
— Jahresbericht des k. k. Oesterr. Museums für Kunst u. Industrie für 1889. 8⁰, 18 S. (Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., V, 5. Beilage.)
— **Ilg**, A. Die Gobelin-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Die Presse, 77.)
— **Langl**, J. Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. (Kunstchronik, N. F., I, 25.)
— **Riegl**, A. Die Gobelins-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., V, 3.)
— Wegweiser durch das k. k. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie. Ausg. im Februar 1890. 8⁰, 56 S. mit einem Grundriss. Wien, Verlag des Museums. M. —. 40.